DIE BALLADE VOM GRAFEN UND DER MAGD

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER KAISER-WILHELMS-UNIVERSITÄT STRASSBURG

VORGELEGT VON

RUDOLF THIETZ

aus Elberfeld

STRASSBURG

VERLAG VON KARL J. TRÜBNER

1913

Mit Genehmigung der philosophischen Fakultät kommt hier nur ein Teil (I und II, 1—5) der unter dem Titel: „Die Ballade vom Grafen und der Magd. Ein Rekonstruktionsversuch und Beitrag zur Charakterisierung der Volkspoesie“ eingereichten Arbeit zum Abdruck. Die ganze Arbeit wird in den „Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker“ bei Karl J. Trübner, Straßburg i. E., erscheinen. Zur Orientierung lasse ich den Plan des Ganzen folgen.

Druck von M. Du Mont Schauberg, Straßburg.

MEINEN LIEBEN ELTERN.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548002_0105

INHALT.

I. Einleitung. Seite

1. Der literarhistorische Rahmen . . . . . 1—2
2. Das Prinzip der Materialzusammenstellung . . . . . 2—14

II. Die Ableitung der Echtheitskriterien.

1. Der Inhalt der Goetheschen Fassung, des Minus, der Ersatz- und Zusatzstücke der andern . . . . . 14—17
2. Die Frage nach dem Kennzeichen des Ursprünglichen . 17—18
3. Der metrische Wirrwarr bei Goethe . . . . . 18—21
4. Die Mittel zur Entwirrung:
   a) Klassifizierung der Strophe . . . . . 21—23
   b) Melodie . . . . . 23—25
5. Die Rückkehr zum Text und seinen Varianten:
   a) Vergleich der Versausgänge . . . . . 25—26
   b) Betrachtung des Versinnern mittelst der Melodie . 27—47
      α) Das Verhältnis von Wort-, Satz- und Versakzent.
      β) Die Erkenntnis dreier Verstypen und ihr Vergleich.
6. Die Prüfung der gereimten Perioden jeder Fassung auf die „Grundform" hin . . . . . .
7. Die der Grundform widerstrebenden Perioden zerfallen in 4 Gruppen: . . . . . .
   a) solche, die inhaltlich völlig isoliert stehen,
   b) Verse, für die eine korrekte Form mit wesentlich gleichem Inhalt, aber anderem Wortlaut überliefert ist,
   c) solche, die sich als Ersatzdichtung aus Verlegenheit charakterisieren,
   d) unkünstlerische Wucherungen.

III. Versuch der Rekonstruktion des ursprünglichen Textes im Anschluß an die Strophen von G — Dtz.

IV. Der formelhafte Charakter unserer Ballade wird an den inhaltlichen und formellen Parallelen in andern Liedern nachgewiesen.

1. Inhaltliche Parallelen . . . . . .
2. Typische syntaktisch-stilistische Eigentümlichkeiten . .

Seite

3. Formelhafte Ausdrücke . . . . . .
4. Parallelen zu der poetischen Form des Liedes . . . .
   a) Das Strophenschema.
   b) Die Reimtechnik.
   c) Formelhafte Reime bzw. Assonanzen.
5. Übersicht über die formelhaften Bestandteile unserer Ballade . . . . . .
6. Die Art und Weise des poetischen Schaffens eines Volksdichters . . . . . .

V. Die literarhistorische Bedeutung der Ballade.

LITERATUR.

Die Quellen für die benützten Fassungen der Ballade sind S. 3 ff. angeführt.

Abgesehen von wenigen Ausnahmen, die mir trotz mehrfacher Bemühung nicht zugänglich waren, sind alle in Hermann Pauls Grundriß der germanischen Philologie, II. Band, I. Abteilung §§ 12, 14—47 angegebenen Liedersammlungen durchgesehen worden.

Wegen besonderer Benützung seien noch angeführt:

John Meier: Kunstlieder im Volksmunde. Halle a. S. 1906.

Albert Daur: Das alte deutsche Volkslied nach seinen festen Ausdrucksformen betrachtet. Leipzig 1909.

E. Stolte: Metrische Studien über das deutsche Volkslied. Progr. Crefeld 1883.

Friedrich Vogt: Von der Hebung des schwachen e. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Versbaus. In: „Forschungen zur deutschen Philologie. Festgabe für Rudolf Hildebrand zum 13. März 1894". Leipzig 1894.

Brieger: Vom rhythmischen Zwischenakzent und Schlußakzent im deutschen Verse. Paul und Braunes Beiträge XXVI; 1901.

Karl Hoeber: Beiträge zur Kenntnis des Sprachgebrauchs im Volksliede des XIV. und XV. Jahrhunderts. In Rudolf Hennings Acta Germanica, Bd. VII, Heft 1. Berlin 1908.

Frey: Taschenbuch der historischen Gesellschaft des Kantons Aargau für das Jahr 1896: „Sagen und Volkslieder aus dem Wynentale" gesammelt von Jak. Frey. 1841.

Pfalz: Mitteilungen und Umfragen zur bayerischen Volkskunde. Herausgegeben im Auftrage des Vereins für bayrische Volkskunde und Mundartforschung. Jahrgang VII, 1901.

Kurz: Ältere Dichter, Schlacht- und Volkslieder der Schweizer, herausgegeben von Heinrich Kurz, Zürich 1860.

Pdl.: Mitteilungen des nordböhmischen Exkursionsklubs. 25. Jahrgang. Leipa 1902. S. 234 ff. Lieder aus dem Volksmunde, ges. von A. Paudler.

Glatz B: Vierteljahrschrift für Geschichte und Heimatkunde der Grafschaft Glatz. Jahrgang 5, S. 75: Zwei grafschafter Volkslieder, ges. von Vogt.

B. v. d. H.: Büsching und von der Hagen: Sammlung deutscher Volkslieder. Berlin 1807.

K. M.: Volkslieder von der Mosel und Saar, ges. von Carl Köhler, mit Anmerkungen herausgegeben von John Meier. Halle, 1896.

Rff.: Westfälische Volkslieder, herausgegeben von Alex. Reifferscheid, Heilbronn 1879.

Erk: Neue Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren eigentümlichen Melodien, herausgegeben von Ludwig Erk, Berlin 1841.

Hocker: Zeitschrift für deutsche Mythologie und Sittenkunde, herausgegeben von Mannhardt. Bd. I (hrsg. von Wolf) 1853. S. 90 ff.: Zwei Volkslieder von der Mosel, ges. von N. Hocker.

Schade: Deutsche Handwerkslieder, ges. v. Oskar Schade, Leipzig 1865.

Wckn.: Das deutsche Kirchenlied von M. Luther bis zu Nicol. Hermann und Ambrosius Blaurer. 3. Anhang. S. 837 ff: 39 weltliche Lieder, hrsg. v. K. E. P. Wackernagel. Stuttgart 1841.

Zrm.: Niederrheinische Volkslieder. (2. Ausgabe von „des Dülkener Fiedlers Liederbuch.") hrsg. v. Hans Zurmühlen, Leipzig 1879.

Pom.: Blätter für Pommersche Volkskunde, herausgeg. v. Knoop und Haas. Jahrgang III ff., 1895 ff.

Ulr.: Hannoversche Geschichtsblätter, Jahrgang 4 (1901). O. Ulrich: Hannoversche Volkslieder.

Altrh. Ml.: Altrheinische Märlein und Liedlein. Gedruckt zu Koblenz durch J. Hölscher 1843.

Schles.: Mitteilungen der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, Bd. III. Heft 6.

Görres: Altdeutsche Volks- und Meisterlieder aus den Handschriften der Heidelberger Bibliothek, herausgeg. von J. Görres. Frankfurt a. M. 1817.

Msg. II: Wörterbuch der Rappenauer Mundart nebst einer Volkskunde von Rappenau. Othmar Meisinger 1906.

Härtel: Deutsches Liederlexikon. Leipzig 1865.

Talvy: Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen. 1840.

Bayr.: Mitteilungen und Umfragen zur bayrischen Volkskunde. 7. Jahrgang. Nr. 2. Juni 1901.

Grempler: Goethes Clavigo, Erläuterung und literarhistorische Würdigung in den Bausteinen zur neueren deutschen Literatur, hrsg. v. F. Saran, Halle 1911.

J. Minor: Neuhochdeutsche Metrik. 2. Aufl. Straßburg 1902.

Hermann Paul: Deutsche Metrik. Grundriß d. g. Philol.² II.

I. EINLEITUNG.

Die Volksliedforschung ist in den letzten Jahren um zwei methodisch neue Arbeiten bereichert worden. 1906 erschienen John Meiers „Kunstlieder im Volksmunde“ und 1909 „Das alte deutsche Volkslied“ von Albert Daur. Auf verschiedenen Wegen suchen die Verfasser über Wesen und Charakter des Volksliedes Aufschluß zu gewinnen. John Meier geht von der Ansicht aus, „daß wir nur durch die Beobachtung der Veränderungen, die an den vom Volke aufgenommenen Individualliedern vor sich gegangen sind, zu wirklich gesicherten und klaren Anschauungen über die musikalische, wie textliche Stilform des Volksliedes kommen können. Da nun die Individualform der Lieder meist nur bei den ins Volk übergegangenen Kunstliedern nachzuweisen sein wird, so ist vor allem das Material der geforderten Untersuchungen zugrunde zu legen“ (Vorwort S. 5). Das charakteristische Merkmal der Volkspoesie sieht er (S. II) in dem „Herrenverhältnis des Volkes zum Stoff“, d. h. „als Volkspoesie werden wir diejenige Poesie bezeichnen dürfen, die im Munde des Volkes — Volk im weitesten Sinn genommen — lebt, bei der aber das Volk nichts von individuellen Anrechten weiß oder empfindet, und der gegenüber es, jeder Einzelne im einzelnen Falle, eine unbedingte autoritäre und herrschende Stellung einnimmt“ (S. I). J. Meier begleitet dann eine große Anzahl von Kunstliedern auf ihrem Wege durch den Volksmund und findet ihre Veränderungen hervorgerufen

1. durch Mißverständnisse und Entstellungen,

2. durch musikalische wie textliche Kontaminationen, d. h. durch „Antreten anderer Liederbestandteile“, dessen Ursache in stofflichen oder formalen Analogien oder in der Gleichheit der Stimmung zu suchen ist.

Zu diesen unbewußten kommen noch bewußte Änderungen durch „Fabrikanten fliegender Blätter“, „Mordgeschichtenbe-

sitzer“ u. a. — So zeigt uns J. Meier, wie souverän das Volk die ihm übermittelten Lieder behandelt, wie es sich seiner Stimmung und seinen Gedanken willig überläßt und so halb bewußt, halb unbewußt Lieder ähnlichen Inhalts oder ähnlicher Form mit einander vermengt oder gar aus zusammengetragenen Lieblingsstrophen neue bildet.

Mehr ins Detail führt uns Daur. Er beschränkt sich auf das alte deutsche Volkslied, und ohne sich mit Definitionen und Echtheitsfragen zu beschweren, betrachtet er die vorhandene Überlieferung nach ihrem formelhaften Charakter. So werden wir in die Dichterwerkstatt des Volkes geführt und mit seinen typischen Hilfsmitteln bekannt gemacht. Wir lernen einen feststehenden Wort-, Reim-, Vers- und Strophenschatz, ein ausgeprägtes Formelsystem kennen, mit dem der Dichter aus dem Volke arbeitet.

Unsere Untersuchung soll ein Beitrag sein zur Volksliedforschung im Sinne der beiden genannten Arbeiten. Wir wollen uns ebenfalls einen Einblick in die Dichterwerkstatt des Volkes verschaffen, aber auf einem andern Wege. Statt eines Querdurchschnitts durch die reichhaltige Überlieferung mehrerer Jahrhunderte wollen wir einen Längenschnitt durch einen einzelnen Liedorganismus vornehmen. Wir wollen unsere Kraft auf die Ballade vom Grafen und der Magd konzentrieren und aus der Fülle der aufgezeichneten Varianten die Rekonstruktion des ursprünglichten Wortlauts versuchen, um dabei die Dicht- und Singart des Volkes zu beobachten und in ihrem typischen Charakter darzustellen.

Um bei der großen Fülle der überlieferten Fassungen unseres Liedes eine möglichst klare Übersicht zu gewinnen, wollen wir eine bestimmte Version zugrunde legen und bei jeder Strophe unter dem Strich die übrigen Lesarten verzeichnen. Man kann nun darüber streiten, welche Fassung am geeignetsten ist als Grundlage zu dienen. Es liegt nahe zu bestimmen: Die am besten erhaltene wird hierzu genommen. Aber welche Fassung ist denn am besten erhalten? Um dies entscheiden zu können, ist vor allem eine klare Übersicht über die ganze Überlieferung nötig. Diese muß deshalb vorher von einem andern Gesichtspunkt aus geordnet werden. Das

könnte nun vielleicht nach chronologischem Prinzip geschehen: dies spielt ja bei allen textkritischen Erörterungen eine große Rolle. Drum könnte man bestimmen: Wir wollen die älteste Fassung zugrunde legen. Aber welche Version ist die älteste?

Der Zeitpunkt ihrer Aufzeichnung ist hier nicht maßgebend; denn es ist leicht möglich, daß eine uralte Version erst in unserm Jahrhundert aufgezeichnet ist, weil sie eben da erst von einem wissenschaftlich interessierten Hörer und Sammler entdeckt wurde, während eine bedeutend jüngere Abart von ihr vielleicht schon im vorigen Jahrhundert durch den Druck veröffentlicht wurde. Also auch zur Lösung dieser Frage nach der ältesten Fassung ist eine klare Übersicht über das ganze Material die unbedingte Voraussetzung; ohne sie kann an eine Untersuchung über Alter und Echtheit gar nicht gedacht werden. Wir müssen also die Variantensammlung nach einem andern Gesichtspunkt ordnen, der keine tiefgehenden Erörterungen vorher verlangt, und zwar bleiben wir aus praktischen Gründen bei einer Art chronologischer Ordnung, d. h. wir legen die älteste Aufzeichnung zugrunde und reihen an ihre einzelnen Strophen die entsprechenden Varianten nach dem Zeitpunkte ihrer Aufzeichnung an. In diesem Sinne ist die Goethesche Fassung die älteste. Die Strophen, die andere im Vergleich mit Goethe-Düntzer nicht haben, bezeichnen wir vorläufig als fehlendes Gut, als Minus; was sie an Stelle bestimmter Goethescher Verse berichten, als Ersatz; was sie mehr haben, als Zusatz. Wir wollen damit über die Ursprünglichkeit der drei Arten von Abweichungen, welche die übrigen Texte im Vergleich mit dem Goetheschen bieten, noch gar kein Urteil fällen; dies muß sich erst im Laufe der Untersuchung aus metrischen und inneren Gründen ergeben.

Die Variantensammlung enthält folgende Fassungen:

1. **G**: Goethe in Seufferts Neudrucken Nr. 14.
   Dtz: Dieselbe in „Aus Herders Nachlaß“ hrsg. von H. Düntzer und F. G. von Herder; Bd. 1 1856; und Weimarer Goethe-Ausgabe Bd. 38, S. 241.
2. **Nic.**: Nicolai, Eyn feyner kleyner Almanach..... 1777.

3. **Al**: Alemannia, hrsg. von Birlinger, 2. Jahrgang, Heft 2, gibt eine Fassung aus dem Nachlaß Arnims.
4. **Wdt**: G. Wendt, Des Knaben Wunderhorn, Berlin 1873; hiermit ist identisch die Fassung in der Ausgabe des Wunderhorns von G. Hempel, Berlin ohne Jahr (s. Einleitung von Boxberger S. XXIV), ferner die in

Gr. Wdh: der Jubiläumsausgabe von Grisebach und die bei Erlach, Die Volkslieder der Deutschen 1834, Bd. II, 531. Sie geben alle den Text nach der ursprünglichen Gestalt des Wunderhorns von 1806/08.

5. **K**: J. Kerner, Reiseschatten, 11. Schattenreihe, 3. Vorstellung; scheinbar eigene Aufzeichnung, vgl. Euphorion 3, 429.
6. **Mn-Fm**: Jos. G. Meinert, Alte deutsche Volkslieder in der Mundart des Kuhländchens, 1817. Hiermit ist identisch: Firmenich, Germaniens Völkerstimmen, Bd. 2, S. 374.
7. **Kr.**: A. Kretzschmer, Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen, Berlin 1838.
8. **E J**: L. Erk und W. Irmer, Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen, Berlin 1840.
9. **H-Sch**: Haupt und Schmaler, Volkslieder der Wenden in der Ober- und Nieder-Lausitz, Grimma 1841.
10. **H R**: Hoffmann von Fallersleben und E. Richter, Schlesische Volkslieder mit Melodien, Leipzig 1842. (**H R A** bedeutet die Anmerkung dort.)
11. **Bh**: W. Bernhardi, Allgemeines deutsches Liederlexikon, Leipzig 1847, Bd. 1.
12. **Fdl.**: Ed. Fiedler, Volksreime und Volkslieder in Anhalt-Dessau, Dessau 1847.
13. **U A**: L. Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, Nr. 97 A.
14. **Sch I**: Georg Scherer, Deutsche Volkslieder, Leipzig 1851.
15. **Sr**: Simrock, Die deutschen Volkslieder. 1851.
16. **Wff**: O. L. B. Wolff, Hausschatz der Volkspoesie, Leipzig 1853.
17. **E M**: Ernst Meier, Schwäbische Volkslieder. 1855.

18-20. **Df VI-VIII**: v. Ditfurth, Fränkische Volkslieder. 1855.

21. **Pl**: Heinr. Pröhle, Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele. 1855.

22. **Pr**: Ludolf Parisius, Deutsche Volkslieder, Magdeburg 1879, Heft 1, S. 33 Nr. 10 aus dem Jahre 1857.
23. **Ll**: Rochus v. Liliencron, Deutsches Leben im Volksliede um 1530 (Kürschners Nationalliteratur Bd. 60.)
24-29. **Ptz I-VI**: Rob. Prutz, Deutsches Museum, Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben, 12. Jahrgang, 1862, Teil 2.
30. **Pt**: Anton Peter, Volkstümliches aus Oesterreichisch-Schlesien, Troppau 1865.
31. **Ml.**: Frz. L. Mittler, Deutsche Volkslieder, Frankfurt a. M. 1865.
32. **Wf**: Wolf, Volkslieder aus dem Egerlande. 1869.
33. **B C**: Birlinger und Crecelius, Des Knaben Wunderhorn, 1874, Bd. 1.
34. **Sch II**: Georg Scherer, Jungbrunnen, Die schönsten deutschen Volkslieder, Berlin 1875.
35. **Bm**: Frz. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Leipzig 1877.
36. **Nff**: Anton Aug. Naff, Das deutsche Volkslied in Böhmen. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen. XX. Jahrgg., Heft IV, Prag 1882.
37. **Mll**: Alfred Müller, Volkslieder aus dem Erzgebirge, Annaberg 1883.
38. **Hs**: C. Hase, Fel. Dahn, C. Reinecke, Liederbuch des deutschen Volkes. 1883.
39. **Bck**: Otto Böckel, Deutsche Volkslieder aus Oberhessen, Marburg 1885.
Dasselbe bei Erk-Böhme, Liederhort I, Nr. 110 d.
40-43. **E B a, b, c, e**: Erk Böhme, Liederhort I, Nr. 110 a-e. Sie stimmen zwar zum Teil sehr stark mit andern Fassungen überein, aber es kommen doch auch hier und da Abweichungen im Wortlaut vor, die wir uns nicht entgehen lassen dürfen.
44-49. **H T a-f**: A. Hruschka und W. Toischer, Deutsche Volkslieder aus Böhmen, Prag 1891, Nr. 20 a-f.
50. **Fb.**: 100 ostpreußische Volkslieder in hochdeutscher Sprache gesammelt von H. Frischbier, hrsg. von J. Sembritzki, Leipzig 1893.
51. **Wr**: E. H. Wolfram, Nassauische Volkslieder, Berlin 1894.

52. **Lw**: Joh. Lewalter, Deutsche Volkslieder, 2. Auflage, 1896.
53. **Hm**: Volkstümliches aus Breitenau b. Lauenstein von Helmolt-Dresden. Mitteilungen des Vereins für sächs. Volkskunde, hrsg. von E. Mogk. Bd. 1. Heft 8. 1898. Vgl. dazu I, 12, 1899, S. 6.
54. **Ub**: Mich. Urban, Ältere egerländer Volkslieder. Zeitschrift f. österreich. Volkskunde (Haberlandt) IV. Heft 6-8, 1898.
55. **Mrr**: M. Elizabeth Marriage, Volkslieder aus der badischen Pfalz, Halle a. S., 1902.
56. **Whh**: Eigene Aufzeichnung des Herrn K. Kirchhof während seiner Dienstzeit in Wilhelmshaven.
57-58. **Msb I** und **Msb II**: Aufzeichnung des Herrn R. Heilmann in Merseburg.
59-61. **Ef**: Eigene Aufzeichnungen von Frl. O. Bresgen aus der Eifel.
Aar: Eigene Aufzeichnungen vom Verfasser von der Aar.
Md: Eigene Aufzeichnungen v. Verfasser aus Minden i. W.
62. **Od**: Odenwälder Spinnstube. 300 Volkslieder.... ges. v. H. Krapp, 2. Aufl., Darmstadt 1910.

Die sonst wohl in einigen Sammlungen angeführten Parallelversionen sind in Wahrheit ganz andere Lieder, sie setzen andere Verhältnisse voraus und behandeln andere Probleme, ihre teilweise Übereinstimmung in Form und Inhalt mit unserer Ballade wird uns später näher beschäftigen. Wir denken dabei an die Lieder:

Uhland: Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder Nr. 97 B.
Zrn: A. Zarnack: Deutsche Volkslieder mit Volksweisen für Volksschulen, Bln. 1818, Teil I, Nr. 44.
Mdl: Kurt Mündel: Elsässische Volkslieder, Straßburg 1884, Nr. 27.
E. B.: Erk-Böhme, Liederhort, Leipzig 1893, Bd. I, Nr. 110 f und g.
Msg: Otto Meisinger, Volkswörter und Volkslieder aus dem Wiesentale, 1907, S. 64.
Grz: O. v. Greyerz, Im Röseligarte. Schweizerische Volkslieder, Bd. I, Bern 1908, S. 46.
E B f und **g**: Erk-Böhme, Liederhort 1893.

Ferner gehören folgende ausländische Balladen hierher:
G. Mohnike: Altschwedische Balladen .... Stuttgart und Tübingen 1836, S. 149: Herrn Malmsteins Traum,
R. Jamieson: Popular Ballads and Songs, 1806, S. 24: Sweet Willie and fair Annie,
und die **Erk**, Liederhort S. 404 ff. angegebenen.

Da die meisten dieser aufgezählten Fassungen in bekannten Sammlungen zu finden und deshalb leicht zugänglich sind, so erübrigt sich ihr Abdruck an dieser Stelle. Nur die aus der mündlichen Überlieferung stammenden Versionen, die also bisher noch nicht durch den Druck veröffentlicht sind, sollen in der oben S. 3 erwähnten Anordnung unter den entsprechenden Strophen der zugrunde gelegten Goetheschen Fassung wiedergegeben werden.

G 1. Es war einmal ein edler Herr,
der hatt' eine Magd gar schön;
die spielten beide ein halbes Jahr,
das Maidel ging gros schwanger.

Whh 1. Es schlief ein Graf bei seiner Magd
bis an den hellen Morgen,
:,: und als der helle Tag anbrach, :,:
:,: da fing sie an zu weinen. :,:

Md 1 = **Whh 1**, aber **d**: fing sie wohl an zu weinen.
Msbg I 1 = **Whh 1**.
Msbg II 1 = **Whh 1**.
Aar 1 = **Whh 1**.
Ef 1 = **Whh 1**.

G 2. Ach Herr, ach Herr, ach edler Herr,
von euch bin ich gros schwanger.
Dtz 2b: ich bin von euch groß schwanger.

Außer **Ptz VI** und **Ub** haben alle anderen Fassungen hier ein Minus.

G 3. Schweigt still, schweigt still, mein Tochterlein,
der Reden seid ihr stille,

ich will dir Hänsgen den Stallknecht geben,
dazu 500 Gulden.

Dtz 3a: Seid still, seid still . .,

Whh 2. Weine nicht, weine nicht, du mein liebes Kind,
deine Ehr' will ich bezahlen,
ich geb dir meinen Reitersknecht
und noch 10000 Taler.

Md 2 = **Whh 2**, aber **a**: ohne „du"; **d**: dazu 3000 (2000) Taler.

Msb I 2. Warum weinst du, liebes Mägdelein?
Deine Ehr will ich bezahlen,
ich geb dir meinen Reitersknecht,
dazu noch 1000 Taler.

Msb II 2 = **Msb I 2**, aber **a**: Weine nicht, weine nicht, mein Töchterlein,
d: dazu 3000 (10000) Taler.

Aar 2 = **Md 2**, aber **d**: dazu 6000 Taler.

Ef 2 = **Md 2**, aber **d**: dazu 3000 Taler.

G 4: Hänsgen den Stallknecht mag ich nicht,
gebt mir 500 Gulden,
ich will noch heut nach Wertelstein
zu meiner lieb Frau Mutter.

Whh 3. Den Reitersknecht den will ich nicht,
ich will den Herren selber.
Den Herren selber kriegst du nicht,
geh heim zu deiner Mutter.

Md 3 = **Whh 3.**

Msb I 3 = **Whh 3**, aber **a**: . . . mag . .

Msb II 3 = **Msb I 3.**

Aar 3 = **Whh 3**, aber **b**: den Herren will ich selber.

Ef 3 = **Msb I 3.**

G 5. Und wie ich kam nach Wertelstein
wohl auf die steinerne Brucken,
begegnet mir die Mutter mein.

Dtz 5a . als . . . .
c da kam mir die liebe Mutter mein
d entgegen auf der Brucken.

Whh: Minus.
Md: „
Msb I: „
Msb II: „
Aar: „
Ef: „

G 6. O Tochter, liebe Tochter mein,
wie ist es dir ergangen,
daß dir dein Röcklein vorn zu kurz
und hinten viel zu lange.

Dtz 6a: Ach . . . .

Whh 5. Ach Tochter, liebste Tochter mein,
was ist mit dir geschehen,
dir wird ja vorn das Kleid zu kurz
und hinten desto länger.

Md 5 = **Whh 5**, aber **a**: O Tochter, liebstes Töchterlein,
c: . . . . dein . so .

Msb I 5. Ach Tochter, liebes Töchterlein,
was ist mit dir geschehen,
dir wird ja vorn dein Kleid zu kurz
und hinten immer länger.

Msb II 5 = **Msb I 5**.

Aar 5. Mein Kind
was hast du angefangen,
dein Kleider werden vorn zu kurz
und hinten immer länger.

Ef 4 = **Msb I 5**, aber **a**: Ach Tochter, liebe Tochter mein
c: . . . . das . . .

G 7. Schweigt still, schweigt still, liebe Mutter mein,
der Reden seid ihr stille,

daß es kein Mensch erfahren tut.
sonst ist es mir gros Schande.

Dtz 7. ohne Zeile **c** und **d**
a: Seid .. seid . . . .

Whh: Minus.

Md 6: O Mutter, liebstes Mütterlein,
ich wills dir hiermit klagen,
ich hab bei einem Graf gedient,
hab auch bei ihm geschlafen.

Msb I. Minus.

Msb II 6. Ach Mutter, liebes Mütterlein,
ich will dirs gern gestehen,
ich hab bei einem Graf gedient
und auch bei ihm geschlafen.

Aar 6. Ich hab bei einem Graf gedient,
und er hat bei mir geschlafen.

Ef: Minus.

G. 8. Schweigt still, schweigt still, liebe Tochter mein,
der Reden seyd ihr stille.
Wenn wir das Kindlein geboren han,
so wollen wirs lernen schwimmen.

Dtz 8a: Seid ., seid . . . .

G 9. Schweigt still, schweigt still, liebe Mutter mein,
der Reden seyd ihr stille,
wir schickens dem rechten Vater heim,
so bleiben wir im Lande.

Dtz 9a: Seid ., seid . . . .

G 10. Gebt mir Papier und eine Feder,
ein Brieflein will ich schreiben,
macht mir ein Bettlein von Sammt und Seide,
den Tod will ich drauf leiden.

Whh: siehe Ersatz.
Md: Ersatz.
Msb I 4: Ersatz.

Msb II 4: Ersatz.
Aar: siehe Ersatz.
Ef: Minus.

Diese Strophen werden von einigen Fassungen folgendermaßen ersetzt:

1. Nur Bitte um Bett oder Kammer:

Whh 4. Ach Mutter, liebstes Mütterlein,
schaff mir 'ne dunkle Kammer,
worin ich singen und beten kann
und stillen meinen Jammer.

Aar 4. Ach Mutter, liebste Mutter mein,
mach mir eine dunkle Kammer,
worinnen ich mich leg hinein,
beweine meinen Jammer.

Msb I 4. Ach Mutter, liebes Mütterlein,
gebt mir eine dunkle Kammer,
darin ich weinen und beten kann
und stillen meinen Jammer.

Msb II 4 = **Msb I 4**, aber **b**: gib mir 'ne stille Kammer
c: worin ich singen und beten kann.

Md 4. Ach Mutter, liebes Mütterlein,
gib mir eine dunkle Kammer,
worin ich sing und beten kann
und stille meinen Jammer.

G 11. Wie er das Brieflein empfangen hat,
geb'n ihm die Augen Wasser.
Ach Hänsgen, lieber Stallknecht mein,
sattel mir geschwind mein Pferde.

12. Ich muß noch heut nach Wertelstein
zu meiner allerliebsten.
Er flog wohl über Stock und Stiel
wie Vögel unterm Himmel.

Dtz 11 a Als . . . . .
b geben . . . .

Strophen ähnlichen Inhalts hat nur **Df VIII**.

In andern Fassungen wird die Reise des Ritters mit einem beängstigenden Traum motiviert:

z. B. **Aar 7**. Der Graf der hat was geträumt,
er wußt aber garnicht was.
Da sprach er zu dem Reitersknecht,
wir müssen zur Stadt hinaus.

Minus:

Jede Motivierung der Reise fehlt:

Whh 6: Es sprach der Graf zu seinem Knecht:
Sattle mir und dir zwei Pferde.
Wir wollen jetzt auf Reisen gehn
und uns die Welt besehen.

Md 7. Der Herr zu seinem Reitknecht sprach:
sattle mir und dir zwei Pferde,
denn wir wollen heut auf Reise gehn
und uns die Welt beschauen.

Msb I 6. Drauf sprach der Graf zum Reitersknecht:
Sattle mir und dir zwei Pferde,
damit wir können auf Reisen gehn
und uns die Welt auschauen.

Msb II 7. Der Graf zu seinem Reitknecht sprach:
Sattle mir und dir zwei Pferde,
damit wir reiten über Land
und uns die Welt beschauen.

Ef 5. Der Graf zu seinem Reitknecht sprach:
Sattle mir und dir zwei Pferde,
damit wir reisen durch die Welt
und uns die Welt beschauen.

Plus:

Reiseerlebnisse, die **G—Dtz** nicht kennt:

Whh 7. Und als sie eine Strecke geritten waren,
hörten sie ein Glöcklein läuten.
Der Graf zu seinem Reitknecht sprach:
Was hat das zu bedeuten?

G 13. Und wie er kam nach Wertelstein,
wohl auf die grüne Heide,
begegnen ihm die Totenträher
mit einer Totenleiche.

Dtz 13c . . . Totenträger

G 14. Steht still, steht still, ihr Totenträger!
laßt mich die Leich beschauen.
Er hob den Ladendeckel ab
und schaut ihr unter die Augen.

Whh 8ab. Und als sie vor das Stadttor kamen,
da trug man eine Leiche.

Md 8ab. Und als sie an das Stadttor kamen,
sieh da trug man eine Leiche.

Msb I 7ab. Und als sie kamen vors Stadttor hinaus,
da trug man eine Leiche.

Msb II 8ab. Und als man vor das Stadttor kam,
da trug man eine Leiche.

Aar 8a = **Whh 8a.**
b da kamen sie mit einer Leiche.

Ef 6ab = **Msb II 8ab.**

Ersatz:

1. Statt der Aufforderung an die Träger nur eine Frage an sie, die von ihnen beantwortet wird:

Whh 8cd. Ach Träger, liebster Träger mein,
was ist das für 'ne Leiche?

9. Es ist ein rosenroten Mund,
ein Kind von 18 Jahren,
sie hat bei einem Graf gedient
und auch bei ihm geschlafen.

Md 8cd. O Träger, liebste Trägerlein,
was ist das für eine Leiche?

9. Es ist ein rosenroter Mund,
ein Mädchen von 18 Jahren,
sie hat gedient bei einem Graf
und auch bei ihm geschlafen.

Msb I 7cd. Ach Träger, liebste Träger mein,
was tragt ihr für 'ne Leiche?
8 = **Whh 9**, aber **a**: . . . rosenroter .
Msb II 8cd. Ach Träger, lieben Träger mein,
was ist das für 'ne Leiche?
9 = **Msb I 8.**
Aar 8cd = **Whh 8cd.**
9. Das ist ein rosa schönes Kind,
ein Mädchen von 18 Jahren,
sie hat bei einem Graf gedient,
seine Ehr bei ihm gelassen.
Ef 6cd = **Whh 8cd**, aber **c**: . . liebste . .
7 = **Msb I 8**, aber **c**: . . . . . gewohnt.

G—Dtz 15. Er zog ein Messer aus seinem Sack
und stach sich's selber ins Herze.
Hast du gelitten den bittern Tod,
so will ich leiden Schmerzen.

Whh 10. Und als der Graf nach Hause kam,
hat er sich eingeschlossen,
und als man ihn am andern Morgen fand,
hatt' er sich totgeschossen.
Md: Minus.
Msb I: „
Msb II: „
Ef: „
Aar: „

II. DIE ABLEITUNG DER ECHTHEITSKRITERIEN.

Ein kurzer klärender Überblick über das ganze Quellenmaterial möge der eigentlichen Untersuchung vorangehen.

Die einzelnen Strophen der Goetheschen Aufzeichnung lassen sich inhaltlich folgendermaßen skizzieren:

Strophe 1. Die Begebenheit.
2. Die Klage des Mädchens.
3. Der Trost des Herrn.
4. Diesen weist das Mädchen zurück.

5. Seine Ankunft bei der Mutter.
6. Die Frage der Mutter.
7. Die Antwort der Tochter.
8. Ein verbrecherischer Vorschlag der Mutter.
9. Er wird durch die Tochter abgelehnt.
10. Ihre Bitte um Schreibzeug und Bett.
11. Der Eindruck ihres Briefes auf den Herrn.
12. Dessen Reise.
13. Die Begegnung mit den Totenträgern.
14. Seine Aufforderung an sie.
15. Sein sühnender Tod.

Die wichtigsten Unterschiede der übrigen Fassungen betreffen zunächst den Inhalt, und diese inhaltlichen Abweichungen lassen sich um folgende Gesichtspunkte gruppieren.

Erstens haben viele Versionen ein Minus; sie wissen z. B. nichts von der Klage des Mädchens **Str. 2**: Al, Wdt, K, Mn, E J, H R, H-Sch, Bh, U A, Sch I, Sr. E M, Df VI-VIII. Pl. Pr. Ll. Ptz I-V. Pt. Sch II, Bm, Nff, Mll. Hs. Bck, E B 110 c, H T c-f, Fb, Wr, Lw, Hm, Mrr, Whh, Md, Msb, Ef, Aar, Od; sie schildern nicht seine Reise und Ankunft bei der Mutter **Str. 5**: Mn, E J, H R, H-Sch, Bh, E M, Pl, Ptz II, IV, Pt, Nff, Mll, Hs, Bck, H T c-f, Fb, Wr, Lw, Hm, Mrr, Whh, Md, Msb, Ef, Aar, Od. Auch die Frage der Mutter kennen viele nicht, **Str. 6**: E J, Pl, Ptz I, II, Pt, Nff, Mll, H T c-f Fb, Lw, Hm, Mrr, Od, und deshalb auch nicht die Antwort der Tochter **Str. 7**: Nic, Kr, E J, H-Sch, H R, Fm, Mn, Bh, U A, Sch I, Df VIII, Pl, Ll, Pt, Sch II, Bm, Nff, Mll, Hs, H T c-f, Fb, Lw, Hm, Mrr, Whh, Msb, Ef, Od. Sie vermeiden es zum großen Teil, die Mutter in schlechtem, verbrecherischem Licht zu zeigen, **Str. 8**/**9**: H-Sch, Mn, Fm, E M, Df VII, VIII, Ptz III, Nff, H T c, d, Fb, Lw, Hm, Ef, Nic, Kr, E J, H R, Bh, Fdl, U A, Sch I, Sr, Pl, Pr, Ll, Ptz I-VI, Pt, Wf, Sch II, Bm, Mll, Hs, E B, H T a-f, Ub, Mrr, Whh, Md, Msb, Aar, Od. Auch von einer Bitte der Tochter um ein Bett wissen sie nichts zu berichten, **Str. 10**: E M, Df VII, Ptz I, III, IV, Nff, H T b-d, Fb, Wr, Lw, Hm, Ef. Die Aufforderung des Herrn an den Reitknecht wird nicht durch einen Brief des Mädchens begründet, **Str. 11**: H-Sch, Fdl,

Ptz III, Nff, H T e-f, Lw, Hm, Mrr, Whh, Md, Msb, Ef, Od. Ferner sparen sich alle außer G und Ptz IV die Schilderung der Reise des Herrn **Str. 12**. Den Totenträgern begegnet dieser auch nicht überall, so daß er auch keine Aufforderung an sie richten kann, **Str. 13/14**: H T f, Hm, Mrr; ja sogar der sühnende Selbstmord ist bei manchen verschwiegen. **Str. 15**: Mrr, Md, Aar, Ef, Wr, Lw.

Dafür haben viele der angeführten Fassungen an einigen Stellen ein Plus der Goetheschen Aufzeichnung gegenüber. Sie wissen zu erzählen, wie das Mädchen erst Bruder, Schwester und Schwager passieren muß, die es alle mit peinlichen Fragen quälen, bevor es zur Mutter kommt und ihr sein bedrücktes Herz ausschütten kann: Sr. Sie lassen z. T. die erregte Mutter ihr den Tod wünschen (Ptz V) und schildern die lange, schmerzvolle Todesstunde: H R, Sr, Pr, Ml, B C, Wf, Fb, H T a, Ub. Sie erzählen ferner, wie der Herr durch Glockengeläute in Besorgnis versetzt wird, sich in ängstlichen Vermutungen ergeht (Wdt, K, H-Sch, Sch II, H T e f, Fb, Lw, Whh, Mn, Fm, Pl, Ptz V, VI, Od) und bange Fragen an seinen Diener richtet, an Hirten, Schäfer, Grasmädel und Gräber, bei denen er vorbeikommt: Al, Ptz III, E J, Bh, Df VII, H R, Fdl, U A, Sch I, Ll, Df VI, VIII, Pr, Ptz I, II, IV, Pt, Nff, Mll, Hs, Sr, Ml, B C, Bck, Gl, Wf, H T a, Ub. Die Träger fordert er nicht nur auf anzuhalten, er fragt sie auch nach dem Namen des Toten (Pl, H T e, Wr, Lw) und gibt seiner Trauer unter wehmütigem Betrachten und zärtlichem Betasten der Leiche in klagenden Worten Ausdruck: Wdt, E M, H T f; Df VIII, H T e; Nic, Df VI, VII, Nff, H T d, Ptz I, Fb, Ptz III, V, Wf, H T b; E J, Bh, Hs; Mll; Mn-Fm, Ml; Ptz II, IV, H R, Sr, Pt, Sch II, Bm, E B, U A, Sch I, Ll, Ptz VI; K, B C; Pl, Fdl, Od. Schließlich fügt er noch die Bitte um ein gemeinsames Grab hinzu: Al, Wdt, Ml, B C, K, E J, H R, Bh, Hs, Pl, Pr, Wf, Sch II, E B, H T b, Fb, Wr, Lw, Ub, H-Sch. Als er sich dann das Schwert ins Herz stoßen will, sucht dies nach einigen Fassungen das Publikum wohlmeinend und tröstend zu verhindern: Wdt, K, Ml, B C. Nachdem das Unglück aber geschehen ist, bewilligen sie ihm zum großen Teil das gemeinsame Grab mit der Geliebten,

auf dem bald Blumen verschiedener Art die Seligkeit der beiden anzeigen: Nic, Kr, H R, H-Sch, U A, Sch I, II, Ll, Bm, Kr, Sr, Bck, E B, H T f, Df VII, Pr, Ptz VI, Wf, Hs, H Ta, Wr: zum kleineren Teil verweigern es die Fassungen: Wdt, K, Bh, Ml, B C, Ptz III, aber dieselben oder ähnliche Blumen bezeugen dann, daß die Menschen härter gewesen sind als der himmlische Richter.

Mit Plus und Minus sind die Arten der Abweichung noch nicht erschöpft. Wir finden noch manche Züge der Goetheschen Fassung durch andere ersetzt. So gibt H T b an Stelle des verbrecherischen Vorschlages der Mutter einen vernünftigen, für die Tochter tröstlichen. Bei vielen andern Versionen zeigt die Mutter noch mehr liebevolle Fürsorge. Nicht auf die Verbergung der Schande ihrer Tochter ist sie bedacht; nein, bevor sie erzählt, wie alles gekommen, soll sie sich ausruhen und mit Essen und Trinken stärken: Nic, Kr, U A, Sch I, II, Ll, Bm, E B. Der Graf wird ferner nicht durch das triviale Mittel eines Briefes, sondern durch einen beängstigenden Traum zu seiner Reise veranlaßt: Nic, Al, Wdt, K, Bh, H-Sch, U A, Ml, Hs, Fm, Mn, Kr, E J, H R, Fdl, Sch I, II, Sr, E M, Df VI, VII, Bm, E B, Pl, Pr, Ll, Ptz I-VI, Pt, Wf, H T a, Xff, B C, H T c d, Mll, Bck, H T b, Fb, Wr, Ub, Od. Statt der Totenträger, denen er bei Goethe begegnet, kennt Mrr nur das Glockengeläute, das den Ritter zu seiner bangen Frage an den Diener veranlaßt. Dieser gibt ihm dann im Schlußvers erschöpfende Antwort. Andre Fassungen kennen zwar die Totengräber, aber statt der Aufforderung nur die Frage an sie und ihre erlösende Antwort: Whh, Ef, Md, Msb, Aar.

Kann man sich durch diese wichtigsten inhaltlichen Verschiedenheiten noch ohne große Mühe hindurchfinden, so wird dies bedeutend schwieriger und komplizierter, wenn man die Abweichungen bis ins einzelste und kleinste festzustellen sucht. Es ergibt sich dann eine sinnverwirrende Fülle von Verschiedenheiten in den einzelnen Strophen, Versen und ihrer Verknüpfung, in der Wortwahl und ihrer Stellung, in den Versschlüssen, den Reimen bezw. Assonanzen. Wie sind diese einzelnen Abweichungen zu beurteilen? Eins kann

nur ursprünglich sein; was ist unecht? Wo ist der sichere Maßstab, das untrügliche Kennzeichen, mit dessen Hilfe man Echtes und Unechtes unterscheiden kann?

Wir müssen den Bau des Liedes studieren; können wir mit Sicherheit das ursprüngliche Metrum feststellen, so wird dieses Handhaben zur Sichtung des alten, echten Gutes vom jüngeren bieten.

Betrachten wir daraufhin unsre älteste Aufzeichnung, die Goethesche, so macht sie einen wirren Eindruck; auf den ersten Blick läßt sich überhaupt kein bestimmtes metrisches Schema herauslesen. Die Verse gehen bald klingend, bald stumpf aus; z. T. reimt einer mit einem andern, zum größeren Teil reimen sie nicht. Einige Strophen haben 4 Verse, andre weniger. Das scheint alles regellos zu sein. Zur Veranschaulichung möge der metrisch-rhythmische Bau des Liedes hier skizziert werden:

1. × ×́ × ×́ × ×́ × ×́ 4a
   × ×́ × × ×́ × ×́ 3b
   × ×́ × ×́ × × ×́ × 4a
   × ×́ × ×́ × ×́ × 3 × d.

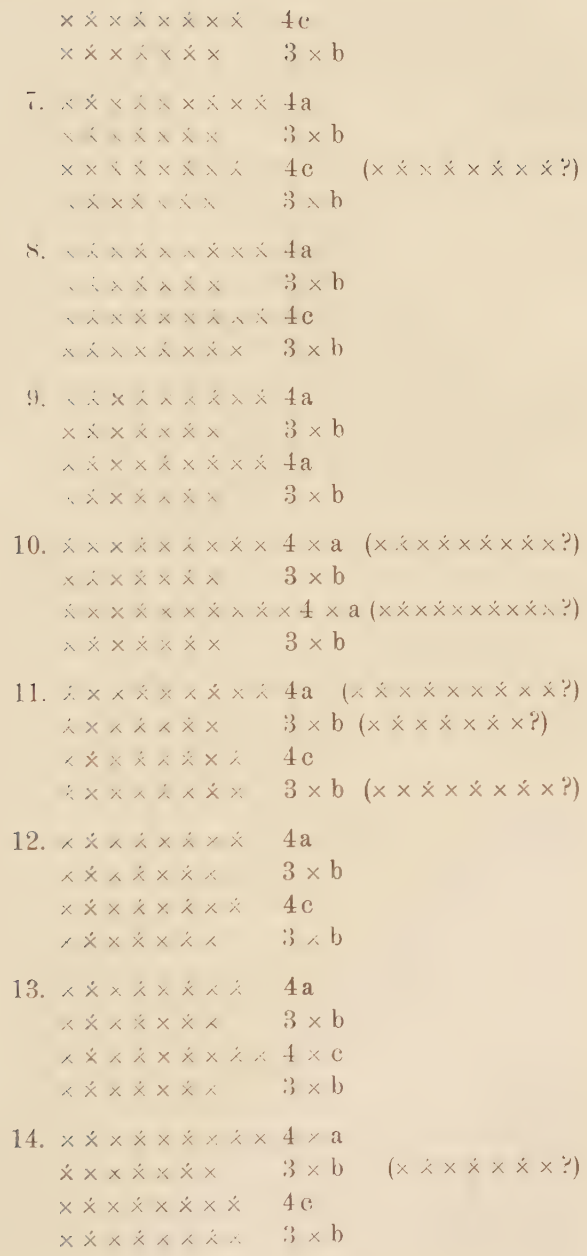
2. × ×́ × ×́ × ×́ × ×́ 4a
   × ×́ × ×́ × ×́ × 3 × b.

3. × ×́ × ×́ × ×́ × ×́ 4a
   × ×́ × ×́ × ×́ × 3 × b
   × ×́ × ×́ × × ×́ × ×́ × 4 × c
   × ×́ × ×́ × ×́ × 3 × b.

4. ×́ × × ×́ × × ×́ 4a (× × × × × × × ?)
   ×́ × × ×́ × ×́ × 3 × b (× ×́ × ×́ × ×́ × ?)
   × ×́ × ×́ × ×́ × ×́ 4c
   × ×́ × ×́ × ×́ × 3 × b

5. × ×́ × ×́ × ×́ × ×́ 4a
   × ×́ × ×́ × × ×́ × 3 × b
   × ×́ × ×́ × ×́ × ×́ 4a Dtz: × ×́ × × ×́ × ×́ × ×́ 4a
   × ×́ × ×́ × ×́ × ×́ 3 × b

6. × ×́ × ×́ × ×́ × ×́ 4a
   × ×́ × ×́ × ×́ × 3 × b


4c
3 × b
7.
4a
3 × b
4c
(× × × × × × × ?)
3 × b
8.
4a
3 × b
4c
3 × b
9.
4a
3 × b
4a
3 × b
10.
4 × a
(× × × × × × × ?)
3 × b
4 × a
(× × × × × × × × ?)
3 × b
11.
4a
(× × × × × × × ?)
3 × b
(× × × × × × ?)
4c
3 × b
(× × × × × × × ?)
12.
4a
3 × b
4c
3 × b
13.
4a
3 × b
4 × c
3 × b
14.
4 × a
3 × b
(× × × × × × ?)
4c
3 × b

15. × x́ × x́ × × × x́ × x́ 4a
× x́ × x́ × × × x́ × 3 × b
× x́ × x́ × × × x́ ⏑ x́ 4c
× × x́ x́ × × ⏑ ⏑ 3 ⏑ b (⏑ x́ ⏑ x́ · ⏑ ⏑ ?)

Wir sehen, von einem sauber durchgeführten, streng metrischen Bau des Liedes kann keine Rede sein. Die Unregelmäßigkeiten betreffen:

1. den Umfang der Strophen,

2. den einzelnen Vers und zwar Anfang, Ende und Mitte.

Die Strophen sind zwar überwiegend vierzeilig, aber Str. 2 hat nur 2, Str. 5 nur 3 Verse. Da wir nun zweizeilige Strophen bei vielen andern Fassungen finden, so erhebt sich die Frage: Welcher Strophenbau ist ursprünglich?

Der Anfang der einzelnen Verse zweitens wird meist durch Auftakt eingeleitet, und zwar ist dieser gewöhnlich einsilbig; es kommen aber auch zweisilbige Fälle vor: 7c, 15d; andererseits fehlt er 4a, b, 10ac u. ö. Ist diese Freiheit ursprünglich? Oder gilt nur eine von den drei Möglichkeiten? Und dann welche?

Die Versausgänge ferner wechseln in den meisten Fällen zwischen stumpf und klingend ab, d. h. a endet stumpf, b klingend, c stumpf, d klingend. Wir begegnen aber auch stumpfem Ausgang in der zweiten Strophenzeile (1b) und klingendem in der ersten bzw. 3. Zeile: 3c, 10ac, 13c, 14a. Ferner reimt vielfach der erste mit dem dritten, der zweite mit dem vierten Verse. Aber die Ausnahmen hiervon sind nicht gering: 1bd, 3ac, 4ac, 6ac, 7ac, 8ac, 11ac, 12ac, 13ac, 14ac, 15ac. Ist daher Reim bzw. Assonanz überhaupt ursprünglich beabsichtigt? Ist die Form ab ab vom Dichter gewollt oder etwa abcb?

Dazu gesellen sich noch schwierige Fragen über das Innere der Zeilen.

Sehen wir unser metrisches Gerüst an, so finden wir auffallend oft regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung. Aber er wird auch häufig unterbrochen durch doppelte Senkung zwischen zwei Hebungen und zweimal (Str. 7 und 15) durch gänzlichen Wegfall der Senkung. Dagegen wechselt

die Zahl der Hebungen stets zwischen vier und drei ab. Ist etwa sie allein fest und bestimmt, dagegen die Zahl der Senkungen dem jeweiligen Bedürfnis überlassen? Oder ist der auffallend oft erscheinende regelmäßige Wechsel von Hebung und einsilbiger Senkung allein alt und ursprünglich?

Wir wollen versuchen, die Fragen nacheinander zu beantworten. Durch Einordnung unserer Strophe in eine größere Klasse gleicher oder ähnlicher, ferner durch Heranziehung der Melodie, soweit sie mit aufgezeichnet worden ist, läßt sich vielleicht Klarheit gewinnen. Wir müssen dabei die übrigen Versionen zu Hilfe nehmen.

Am wenigsten Schwierigkeiten macht die Lösung der ersten Frage nach dem ursprünglichen und ältesten Umfang der Strophen. 41 Fassungen, also weit über die Hälfte, bekunden die vierzeilige Strophe. Wenn auch die Majorität an und für sich nicht ausschlaggebend ist für die Bestimmung des Echten und Ursprünglichen, so sprechen hier doch innere Gründe in gleichem Sinne. Jede Strophe der vierzeiligen Fassungen bildet ein in sich abgeschlossenes Ganzes, einen Gedanken, der die Handlung jedesmal weiterführt. Jede Strophe ist ein Abschnitt für sich, jede schließt sinngemäß mit einem Punkt. Anders bei den zweizeiligen Fassungen. Hier geht der Gedankengang und die grammatische Konstruktion von einer Strophe in die andere über, und der logische Punkt, der Abschnitt, die sinngemäße Pause liegt nicht nach der einzelnen Strophe, man muß vielmehr zwei oder noch mehr zusammenfassen. Daß dies ein Zerreißen ursprünglich zusammengehörender Teile ist, daß die vierzeilige Strophe die geschlossenere Form hat und deshalb das Urteil der Echtheit und Ursprünglichkeit für sich in Anspruch nimmt, unterliegt keinem Zweifel. Die überlieferte Melodie bestätigt diese Ansicht. E M, Df, E J, H-Sch, H R, Pr, Hm und sein Verbesserer im 12. Heft desselben Bandes geben allerdings Melodien für zweizeilige Strophen, aber unter ihnen zeigt Df VI-VIII durch Wiederholungspunkte an, daß je zwei Strophen zusammengehören. Eine vierzeilige Melodie bieten Nic, Bm, Kr, Lw und Mrr, unter ihnen die älteste von allen: Nic. Wir dürfen deshalb aus äußerlich numerischen und inneren Gründen

behaupten: unsre Ballade ist ursprünglich in einer vierzeiligen Strophe gedichtet worden.

Wie sah diese nun in ihren einzelnen Teilen aus?

Wir haben oben schon angedeutet, daß eine Klassifizierung unserer Strophe, die Einordnung in eine bestimmte Gattung, der sie angehört, vielleicht erwünschte Beiträge zur näheren Charakterisierung, zur Erkenntnis ihres Wesens liefert. Unternehmen wir den Versuch, so müssen wir uns an das bisher Feststehende halten: vier Verse mit abwechselnd vier und drei Hebungen, wobei die vierhebigen Zeilen meist stumpf, die dreihebigen meist klingend ausgehen. Außerdem lassen Goethe wie alle andern wenigstens den Reim der zweiten und vierten Zeile als ursprünglich beabsichtigt vermuten, so daß wir also das metrische Schema unserer Strophe vorläufig so darstellen könnten: 4a 3 × b 4c 3 × b. Wir dürfen also mindestens einmal überschlagenden Reim annehmen. Setzen wir drum die vier Zeilen nicht untereinander, sondern paarweise nebeneinander, so erhalten wir zwei gereimte Langzeilen mit 4 + 3 = 7 Hebungen, meist klingendem Ausgang und Zäsur nach der vierten Hebung, die meist stumpf ist. Solche Langzeilen mit 4 + 3 Hebungen sind uns durch die Nibelungenstrophe bekannt und geläufig.

Wir hätten also in unserer Ballade jedesmal die Hälfte einer Art Nibelungenstrophe, wie sie häufig im Volksmund verwendet wird; vgl. Tannhäuserlied, Schloß in Österreich, Herr von Falkenstein, „Guckuck hat sich zu Tod gefallen" und viele andere. Also gehört unsere Ballade metrisch zur großen Familie der Nibelungenstrophe. Gibt uns nun diese Erkenntnis Aufschluß über ihr Wesen und Antwort auf die oben gestellten Fragen? Leider nicht. Die Nibelungenstrophe ist zu dehnbar, läßt zu viele Möglichkeiten und Freiheiten offen, als daß wir eine starke textkritische Stütze an ihr fänden. Die Verwirrung wird im Gegenteil noch größer. Denn die alte Nibelungenstrophe läßt sowohl drei wie vier Hebungen im ersten Halbvers zu, ebenso im zweiten; Zäsur und Schluß der Langzeile kann sowohl männlich wie weiblich sein; der Zäsurreim darf vorhanden sein und fehlen. Der Auftakt ferner kann ein- und mehrsilbig sein, er darf auch ganz unterdrückt

werden. Ebenso verhält es sich mit den Senkungen innerhalb des Verses. Alles ist also fließend, nichts fest vorgeschrieben, was nicht durchbrochen werden könnte. Wer möchte da den Versuch wagen, auch nur mit der geringsten Wahrscheinlichkeit den Wortlaut eines im Laufe der Jahrhunderte zersungenen Liedes wiederherzustellen?!

Doch sollte die Melodie uns nicht weiterführen? Sie hat zur Feststellung des Strophenumfangs beigetragen, sollte sie nicht auch zur Charakterisierung der einzelnen Verse helfen können?

Zwar hat Goethe uns die Noten zu seinem Volkslied nicht überliefert, aber wir besitzen eine fast gleichaltrige Aufzeichnung der Ballade von Nicolai.

Dieser druckt die Melodie bei und erwähnt ausdrücklich, sie sei alt. Die Nicolaische Version weicht wörtlich und inhaltlich von der Goetheschen verschiedentlich ab; aber metrisch, worauf es hier allein ankommt, sind sie gleich. Wir haben ebenfalls für gewöhnlich Hebungen und Senkungen in regelmäßigem Wechsel und einsilbigen Auftakt. Aber es kommt auch hier Häufung der Senkung vor: 1_3, $2_{1.2.3}$, $3_{1.2.3}$, mehrsilbiger Auftakt: 4_1, 10_2. Fehlen des Auftakts 9_1, 11_1 — alles unter der Voraussetzung sinngemäßen Skandierens.

Nur eins fehlt bei Nicolai: der gänzliche Ausfall der Senkung, das unmittelbare Zusammenstoßen zweier Hebungen. Einen G 7_3 oder 15_4 entsprechenden Vers kennt Nic. nicht; denn der Schluß enthält nicht den bei Goethe hervorgehobenen Gegensatz, hier liegt vielmehr der Ton auf dem „will" 14_4, dem Bereitsein, als Buße Schmerzen zu leiden.

Betrachten wir diese älteste Melodie, so finden wir hier ruhigen $^4/_4$-Takt, dessen Rhythmus ein regelmäßiger Wechsel

von Hebung und Senkung und einsilbiger Auftakt allein entspräche. Dieser Rhythmus von abwechselnd einsilbigem gutem und schlechtem Taktteil wird aber einmal unterbrochen am Anfang der zweiten Periode. Dies erscheint als Unebenheit und der Natur der Melodie entgegen. Es sieht aus wie ein Kompromiß mit dem Texte, um dessen zwei unbetonter Senkungssilben willen der schlechte Taktteil zerlegt werden mußte. Auf dieselbe Weise wird man sich an andern Stellen mit mehrsilbiger Senkung geholfen haben, wie man das heute noch beobachten kann.

Von dem bekannten Lied: „Drunten im Unterland, ei da ist es wunderschön" z. B. lautet die zweite Strophe:

:,: Schieß mir ein Lorbeerkranz,
fällt er oder fällt er nicht. :,:
Fällt er nicht, so bleibt er stehn,
zu meinem Mädchen muß ich gehn,
zu meinem Mädchen muß ich gehn
in der Woch sechs — sieben Mal.

Während meiner Dienstzeit wurde das Lied viel auf dem Marsch gesungen, und die Soldaten pflegten in der fünften Zeile dieser Strophe hinter dem Wort „Mädchen" den Namen ihrer Liebsten einzufügen, wobei Minna und Anna der lokalen Verhältnisse wegen besonders beliebt waren. Um nun den Namen unbeschadet des Taktes mitsingen zu können, wurde er mittelst Sechszehntel eingeschoben und die vorhergehenden zwei Achtel ebenfalls zu Sechszehntel verkürzt. Einen ähnlichen Fall bietet das Lied: „Lippe-Detmold, eine wunderschöne Stadt", vgl. Euphorion 1911, S. 486ff.

Die Melodie ist also sehr duldsam, sie schmiegt sich kleineren Unregelmäßigkeiten des Textes leicht an und kompensiert sie. Das erklärt, wie es möglich ist, daß unsere Ballade, selbst bei inhaltlicher Übereinstimmung der Versionen, so reich an Varianten ist. Aber sagt die Melodie etwas über unsere Frage, ob solche Häufungen der Senkungen ursprünglich sind oder nicht? Was ist älter, die Melodie oder der Text? Ist die Melodie nach dem Text oder der Text nach der Melodie gedichtet? Wir wissen es nicht, und wüßten

wirs, so würde es uns doch nicht helfen: die Melodie ist zu schmiegsam, als daß man von ihr beweiskräftige Schlüsse auf die Zahl der Senkungen ziehen könnte. Immerhin ist es beachtenswert, daß die Melodie, so wie sie von Nicolai aufgezeichnet ist, regelmäßigen Wechsel von Hebung und einsilbiger Senkung voraussetzt und nur an einer Stelle zweisilbige Senkung vorsieht. Und hier drängt sich durchaus die Vermutung auf, daß eine Zerlegung einer halben Note in zwei Viertel nur dem Text zuliebe vorliegt.

Fassen wir zusammen, was wir vom metrischen Bau unserer Strophe wissen: Sie besteht aus zwei gereimten Langzeilen mit meist männlicher Zäsur nach der vierten Hebung und meist klingendem Endreim. Weder die Erkenntnis, daß unsere Strophe zur Gattung der Nibelungenstrophe gehört, noch die Betrachtung der Melodie hat uns einen sicheren Schritt weitergeführt. Wir kehren darum zu unserer Materialzusammenstellung zurück und suchen die Lösung aus der Ballade selbst und ihren vielen Varianten zu gewinnen.

Beginnen wir mit dem Ausgang der Verse, so finden wir bei Goethe zwölfmal Endreim bzw. Assonanz in der zweiten und vierten Zeile, nämlich in Str. 3, 4, 6—15; nur dreimal in der ersten und dritten Zeile: Str. 1, 5, 9. Da Str. 2 wegen Verstümmelung ausscheidet, so haben wir nur einmal, im günstigsten Falle, wenn wir Düntzers G. hinzunehmen, zweimal, in Str. 9 und 5, überschlagenden Reim. Wie verhalten sich die übrigen Fassungen dazu?

Strophen mit zweifellos überschlagendem Reim, wozu wir auch die Assonanzen rechnen, sind folgende:

Nic. 1, 8, 15. **Al** 1, 2, 10, 11, 12, 15, 16. **H-Sch**: 3/4; **Wdt**: 3/4, 5/6, 10/11, 12/13, 14/15, 20/21, 28/29, 34/35, 36/37; **K**: 3/4, 10/11, 14/15, 20/21, 24/25, 26/27, 28/29, 30—35, 40/41; **Mn-Fm**: 3, 11, 12, 13; **H R**: 2, 5, 13, 17, 18; **Bh**: 3, 4, 6, 8, 10, 11, 12; **Kr**: 8; **E J**: 5/6, 17/18; **Fdl**: 5/6, 7/8; **U A**: 3, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 17; **Sch I**: 3, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 17; **Sr**: 1, 3, 11, 13, 16, 17, 18, 22, 28; **E M**: 11/12, 18/19; **Df VI**: 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10—13, 15—18; **VII**: 2, 4, 5, 7, 9, 10 –13, 15; **VIII**: 2, 4, 12; **Pl**: 1, 3, 5, 6; **Pr**: 3/4, 5/6, 17/18, 21/22, 31/32, 33/34. **Ll**: 3, 5, 7, 8,

10—12, 14, 15, 17: **Ptz I**: 15/16; **II**: 4/5; **III**: 3/4, 12/13; **V**: 3/4, 9/10, 13/14, 17/18; **VI**: 9, 14; **Pt**: 1—4, 9, 14; **Ml**: 3, 4, 8, 10, 12, 14, 16—19, 21, 22; **Wf VI**: 2, 16. **B C**: 4, 8, 10, 12, 14, 16—20, 22, 23; **Sch II**: 2, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 18, 19. **Bm**: 2—5, 7, 9, 11, 13, 18; **Nff**: 2, 3, 5. **Hs**: 3, 4, 6, 8, 10, 11, 12; **Mll**: 10/11. **Bck**: 3, 7, 9, 10, 16; **E Bc**: 1—3, 5—13, 18, 19. **H T a**: 2; **b**: 7; **c**: 2, 3, 5; **e**: 5, 13, 23, 25; **Fb**: 2, 8; **Wr**: 7, 9; **Lw**: 1, 2, 6, 7; **Hm**: 5 6; **Ub**: ganz; **Mrr**: 3, 5; **Whh**: 3, 6, 7, 9, 10; **Md**: 1, 3; **Msb**: 3; **Aar**: 3, 4, 9; **Ef**: 3, 7; **Od**: 1, 2, 3, 5, 8, 9.

Hier kann man von zufälligem Zäsurreim nicht reden. Diese erdrückende Zahl der Beispiele für vierzeilige Strophen mit überschlagendem Reim beweisen nicht nur die ursprüngliche Vierzeiligkeit der Strophen, die wir aus inneren Gründen oben schon gefordert haben, sondern fügen zum Endreim je zweier Langzeilen auch den Zäsurreim hinzu, so daß also unsere Ballade ursprünglich nach dem Schema 4a 3 × b 4a 3 × b gebaut war. Überall also, wo der Text gegen dieses Schema verstößt, dürfen wir ihn für verderbt erklären. Wo das Lied in zweizeiligen Strophen gedichtet ist, wie bei Wdt. K, E J, Fdl, E M, Pr u. a., da sind die einzelnen Strophen eben einer neuen Melodie zuliebe halbiert worden, und wo sie sich nicht mehr restlos zu vierzeiligen Strophen zusammenreihen lassen, da sind entweder Liederverse verloren gegangen oder hinzugedichtet worden; vgl. E M: zwischen 10 und 11 eine Str. verloren; ebenso zwischen 15 und 16; Fdl: 23—25 und andere.

G-Dtz 5 und 9 sind mit ihrer Reimfülle also keine Zufalls- oder Ausnahmeerscheinung, vielmehr waren ursprünglich alle Strophen überschlagend gereimt; die Goethesche Aufzeichnung zeigt durch ihren Mangel an Reimen die Spuren großer Verderbnis.

Diese angeführten Kennzeichen der Echtheit, die sich kurz zusammenfassen lassen zu der Formel 4a 3 × b 4a 3 × b, genügen jedoch noch nicht. Es gibt genug Verse, welche die vorgeschriebene Zahl von Hebungen haben, auch den nötigen Reim an der richtigen Stelle, und doch sind sie unter sich noch sehr verschieden. Wir müssen deshalb

noch Aufschluß über die Senkungen suchen und die oben angeführten Fragen beantworten: Ist die Zahl der Senkungssilben zwischen zwei Hebungen, ebenso die Zahl der Auftaktsilben irgend wie vom ursprünglichen Dichter festgelegt worden? Im allgemeinen wechselt bei G-Dtz regelmäßig eine Hebung und einsilbige Senkung ab. Aber schon in der zweiten und dritten Zeile der ersten Strophe finden wir zwischen zwei Hebungen doppelte Senkung: hát eine (× × ×), beide ein (× × ×): ebenso 3_3 Hänsgen den (× × ×). Ja es kommen sogar Verse mit drei aufeinanderfolgenden Senkungen vor, wenn man sinngemäß liest: 11_4 sáttĕl mĭr gĕ —. (Das Mittel der Verschleifung, das über solche Unebenheiten hinweg helfen könnte, kennt der Volksdichter nicht; das ergibt sich aus der Melodie, vgl. S. 32 ff.). Darf etwa die Zahl der Senkungen beliebig groß sein? Dürfen sie auch ganz fehlen wie bei Bewahrung des Satztones von 7_3: dăss ĕs kein Meńsch eŕfáhrĕn tút, und 15_4: sŏ wĭll ích léidĕn Schmérzĕn? Ferner beginnen die Verse gewöhnlich mit einsilbigem Auftakt. Darf dieser auch zweisilbig sein wie in 7_3 und 15_4, wenn wir nach dem logischen Wert der Worte betonen? Darf er etwa ganz wegfallen wie in $4_{1,2}$ $10_{1,3}$ 11_2, 14_2? Ich setze hier überall singemäßes Lesen voraus, d. h. ich nehme an, daß diejenigen Silben, die den logischen Wert darstellen und deshalb bei einfachem Sprechen betont werden, im Metrum in der Hebung stehen. In 7_3 ist das „kein" betont, in 15_4 das „ich", weil es im Gegensatz zum „du" in 15_3 steht, deshalb müssen beide Worte beim rhythmischen Lesen eine Hebung ausmachen: die Lesungen: „daß ĕs kein Ménsch . . ." und „so wíll ich leíden" . . . sind deshalb unmöglich. — Oder gilt etwa diese natürlich-logische Forderung nicht streng im Volkslied?

Das Problem des Widerspruchs zwischen der natürlichen Betonung und den Akzenten des Metrums ist vielumstritten. Neben der großen Zahl von Gelehrten, die Wort- und Satzton auf jeden Fall gewahrt wissen wollen, und jede Beeinträchtigung durch den Versakzent für falsch oder gar nicht vorhanden erklären, stehen andre Forscher, die solche Fälle der verletzten natürlichen Betonung zugeben, ja sogar — je

nach den verschiedenen Epochen und Gattungen — als berechtigt anerkennen. Vgl. Zarncke, Nibelungenlied S. LXXXIII; Minor, Neuhochdeutsche Metrik, 2. Aufl., S. 111. Paul, Deutsche Metrik (Grundriß d. g. Philol.² II, 2.) § 52, 64. Es gehört nicht in den Rahmen dieser Arbeit hinein, das Problem von Grund auf zu erörtern. Für uns kommt es allein auf die Praxis des Volksliedes an. Wir haben deshalb die Frage zu beantworten: Wie verfährt der Volksdichter, der einfache Mann, der von keinen rhythmischen Theorien angekränkelt ist, der über Wort-, Satz- und Verston und ihr gegenseitiges Verhältnis niemals nachgedacht, der von „schwebender Betonung" niemals gehört hat, der sich ganz von dem instinktiven poetischen Gefühl leiten läßt, das ihm Mutter Natur ins Leben mitgegeben hat?

Unzweifelhaft begegnen wir in unsrer Ballade oft rhythmischen Härten und Unebenheiten, wenn wir streng nach grammatischem und logischem Ton skandieren, während sie ohne die Rücksicht auf den Satzton vermieden werden (siehe die Klammern bei Goethes Schema S. 18 f.). Wofür soll man sich in solchen Fällen entscheiden? Soll man, was wohl am nächsten liegt, zugunsten des logischen Tones auf den glatten Rhythmus verzichten, oder darf man den ersten um des zweiten willen aufgeben? Der eigene Geschmack kann hier jedenfalls nicht entscheiden, auch ist eine Erörterung darüber nicht am Platze, ob der regelmäßig wiederkehrende Rhythmus, der leicht monoton wirkt, oder die Wahrung des logischen Akzents größeren Wert habe. Wir müssen die Praxis des Volkes entscheiden lassen, und diese lernen wir nicht mehr durchs Lesen — Angaben über ihr Metrum haben uns die Dichter nicht hinterlassen, — sondern nur durchs Singen kennen; wir müssen also Text und überlieferte Melodie zusammen betrachten.

Nicolai hat seiner alten Melodie die erste Strophe des Textes untergelegt. Wir haben schon oben erwähnt, daß die Melodie den ruhigen Wechsel von Hebung und einsilbiger Senkung voraussetzt. Nehmen wir die Viertelnote als Einheit, so stellt sich die Melodie für den ersten Vers in Zahlen folgendermaßen dar:

2 | 2 2 2 2 | 3 1 3 1 | 2 2 2 2 | 4 2 | 1 |
2 1 1 2 2 | 3 1 3 1 | 2 2 2 2 | 4 2 ||.

(Wir nehmen hier die richtigere Übertragung aus Böhmes Altdeutschem Liederbuch, wonach der Auftakt zum letzten Takt zu rechnen ist, in diesem also die zweite Note eine halbe, keine ganze, wie Nic schreibt, sein muß; außerdem ist die Vollständigkeit des vierten Taktes durch die Pause nach der zweiten Note zu bewirken, die auch vom Sinne gefordert wird; der Verlängerungspunkt ist also zu streichen.)

Unsre Melodie zerfällt nun in zwei gleichgebaute Teile, in zwei Perioden; jede umfaßt vier Doppeltakte. Wir haben graden Takt, und das Tongewicht, der Akzent liegt stets auf der 1. und 5. Takteinheit, wenn wir wie oben $^{8}/_{4}$ zählen, und zwar überwiegt die erste Takteinheit mit ihrem Akzent die fünfte. Untersuchen wir nun, auf welche Art von Silben diese musikalischen Akzente fallen. Wir geben zu diesem Zweck nach dem Muster von Stolte (Metrische Studien über das deutsche Volkslied, 1883, S. 4) die Melodie durch Zahlen wieder und setzen unter jede Zahl die entsprechende Silbe des Textes.

2 | 2 2 2 2 | 3 1 3
1. Es | spielt ein Graf mit | einer Magd,
1 | 2 2 2 2 | 4 2
sie | spielten alle | beide,
1 | 2 1 1 2 2 | 3 1 3
sie | spiel-ten die lie-be | lan-ge Nacht
1 | 2 2 2 2 | 4 2
bis | an den hel-len | Mor-gen.

2 | 2 2 2 2 | 2 1 1 3
2. Als | nu der hel-le | Mor-gen an-brach,
1 | 2 1 1 2 2 | 4 2
Das | Maid-lein fing an zu | wei-nen,
1 | 2 1 1 2 2 | 3 1 3
Es | weint sich die schwarz-braun | Äug-lein rot
1 | 2 1 1 2 2 | 4 2
Ringt | ih-re schnee-wei-ße | Hän-de.

2 | 2 2 2 1 1 | 3 1 3
3. Wein | nicht, wein nicht al-ler-|schön-stes Kind,
1 | 2 1 1 2 2 | 4 2
die | Eh-re ich dir be-|zah-le

1 2 2 2 1 1 | 3 1 3
ich | will dir ge-ben ein'n | Reu-ters-knecht,
1 | 2 2 2 2 | 4 2
Da- | zu drei-hun-dert | Ta-ler.

1 1 | 2 2 2 2 | 3 1 3
4. Eu-ern | Reu-ters-knecht den | mag ich nicht,
1 | 2 1 1 2 2 | 4 2 !
Was | frag ich nach eu-erm | Gel-de,
1 | 2 2 2 1 1 | 3 1 3
Ich | will zu mei-ner Frau | Mut-ter gehn
1 | 2 2 2 2 | 4 2
In | ei-nem fri-schen | Mu-te.

2 | 2 2 2 1 1 | 2 1 1 3
5. Als | sie nun vor die Stadt | Re-gens-burg kam,
1 | 2 2 2 2 | 4 2 !
wohl | vor die ho-hen | To-re.
1 | 2 2 2 1 1 | 3 1 3
Da | sah sie ih-re Frau | Mut-ter stehn,
2 | 2 2 2 2 | 4 2
Die | tät ihr freund-lich | win-ken.

2 | 2 1 1 2 1 1 | 3 1 3
6. Will- | kom-men, will-kom-men o | Toch-ter mein,
1 | 2 2 2 2 | 4 2 !
Wie | hat es dir er- | gan-gen,
1 | 2 2 2 1 1 | 2 1 1 3
Dein | Röck-lein ist dir von | hin-ten so lang,
1 | 2 2 2 2 | 4 2
So | kurz ist dirs von | vor-ne.

2 | 2 2 2 2 | 3 1 3
7. Sie | nahm das Maid-lein | bei der Hand
1 | 2 1 1 2 2 | 4 2 !
Und | führ-te sie in ihr | Kam-mer,
1 | 2 2 2 2 | 3 1 3
Sie | setzt ihr auf ein | Be-cher Wein,
1 | 2 2 2 2 | 4 2
Da- | zu ge-back-ne | Fi-sche.

2 | 2 1 1 2 2 | 3 1 3
8. Ach | herz-al-ler-lieb-ste | Mut-ter mein,
1 | 2 2 2 1 1 | 4 2 !
Ich | kann noch es-sen noch | trin-ken,

1 | 2 2 2 2 | 3 1 3
Macht | mir ein Bett-lein | weiss und fein,
1 | 2 2 2 2 | 4 2
Dass | ich darin kann | lie-gen.

2 | 2 2 2 2 | 2 1 1 3
9 Als | es nu ge-gen | Mit-ter-nacht kam,
1 | 2 2 2 2 | 4 2 |
das | Maid-lein tet ver- | schei-den,
1 | 2 2 2 2 | 2 1 1 3
da | kam dem jun-gen | Gra-fen ein Traum,
1 | 2 2 2 2 | 4 2
Sein | Lieb-chen tet ver- | schei-den.

2 | 2 1 1 2 2 | 3 1 2
10. Ach | herz-al-ler-lieb-ster | Reit-knecht mein,
1 1 | 2 2 2 2 | 4 2 |
Sat-tel | mir und dir zwei | Pfer-de,
1 | 2 2 2 2 | 3 1 3
Wir | wol-len reu-ten | Tag und Nacht,
1 | 2 2 2 2 | 4 2
Bis | wir die Post er- | fah-ren.

2 | 2 2 2 1 1 | 2 1 1 3
11. Als | sie nu vor die Stadt | Re-gens-burg kam'n,
1 | 2 2 2 2 | 4 2 |
Wohl | vor die ho-hen | To-re,
1 | 2 2 2 2 | 2 1 1 3
Da | trug'n sie sein fein | Lieb-chen her-aus
1 | 2 2 2 2 | 4 2
auf | ei-ner To-ten- | bah-re.

2 | 2 2 2 2 | 3 1 3
12. Setzt | ab setzt ab ihr | Trä-ger mein,
1 | 2 2 2 2 | 4 2 |
Dass | ich mein Lieb-chen | schau-e,
1 | 2 2 2 2 | 3 1 3
Ich | schau nicht mehr als | noch ein-mal
1 | 2 1 1 2 2 | 4 2
In | ih-re schwarz-brau-nen | Au-gen.

2 | 2 2 2 2 | 3 1 3
13. Er | deckt ihr auf das | Lei-chen-tuch
1 | 2 2 2 1 1 | 4 2 |
Und | sah ihr un-ter die | Au-gen;

1 | 2 2 2 2 | 3 1 3
o | weh, o weh, der | blas-se Tod
1 | 2 2 2 2 | 4 2
hats | Äug-lein dir ge- | schlos-sen.

2 | 2 2 2 2 | 3 1 3
14. Er | zog her-aus sein | blan-kes Schwert
1 | 2 2 2 2 | 4 2 !
Und | stach sich in sein | Her-ze: !
1 | 2 2 2 2 | 3 1 3
hab | ich dir ge-ben | Angst und Pein,
1 | 2 2 2 2 | 4 2
so | will ich lei-den | Schmer-zen.

2 | 2 2 2 1 1 | 3 1 3
15. Man | legt den Gra-fen zu | ihr in Sarg,
1 | 2 1 1 2 1 1 | 4 2 !
ver- | scharrt sie wohl un-ter die | Lin-de, !
1 | 2 2 2 2 | 3 1 3
da | wuch-sen nach drei- | vier-tel-Jahrn
1 | 2 2 2 1 1 | 4 2
aus | ih-ren Gra-be drei | Nel-ken.

Vergleichen wir nun die einzelnen Strophen, so entdecken wir bei jeder eine neue musikalische Formation. Der Text hat nämlich mehr Silben als in den ursprünglichen Notenraum hineinpassen. Es ist aber nicht des Volkes Art, ein Lied durchzukomponieren, d. h. eine dem Rhythmus jeder Strophe neu angepaßte, besondere Melodie zu schaffen; es singt vielmehr alle Strophen nach ein und derselben Weise. So bleibt auch hier das Tongewicht auf der ersten und fünften Takteinheit bestehen, alles aber, was dazwischen liegt, wird durch Zerlegung der Noten untergebracht. Es ist das die oben erwähnte Schmiegsamkeit der Melodie, die ein beweiskräftiges Urteil über die metrische Formation in ihren kleinsten Einzelheiten nicht zuläßt. Aber für eine andere Frage, für das Verhältnis von grammatischem und logischem Ton zum Versakzent ist sie von großem Wert. Denn den vier betonten Noten in jedem vierten Teil der Melodie entsprechen die 4 Hebungen der Strophenzeilen. Kann es beim Lesen des Textes zweifelhaft sein, auf welche Silbe die Hebung fällt, so schließt das Singen jeden Irrtum aus. Nachdem wir also den Noten

den Text untergelegt haben, bleibt uns nur noch übrig, zu prüfen, auf welche Silben das Tongewicht dabei gefallen ist. Wir tun aber gut, vorher den Text ohne die Noten unbefangen zu lesen, um bei uns festzustellen, auf welchen Silben bei sinngemäßer Betonung der Akzent wohl zu erwarten ist.

In der ersten Strophe der Nicolaischen Fassung heben sich bei natürlichem Lesen folgende Worte selbst hervor: „spielt, Graf, Magd; spielten, beide; spielten, liebe lange Nacht; bis, hellen, Morgen". Prüfen wir nun, auf welche Silben die Melodie ihr Tongewicht legt, so finden wir eine Abweichung im Schluß der zweiten Periode; nicht „bis" hat das starke Tongewicht, sondern „an". Außerdem befremdet es, daß in der ersten Zeile das „einer" den stärksten Ton hat, obwohl es ganz unwichtig ist, denn eine Hervorhebung der Zahl ist nicht motiviert; dagegen haben „Graf" und „Magd", deren großer sozialer Gegensatz eine besondere Hervorhebung verdient, nur einen Nebenton.

In der nächsten Strophe würde der natürliche Satzton in der ersten und vierten Zeile auf „als" und „ringt" liegen; die Melodie dagegen hebt die im Vergleich zu den ersten Worten unbetonten, weil unwichtigen Worte „nu" und „ihre", hervor. Ferner widerspricht es dem Wortton in „schneeweiße" die zweite Silbe mehr als die erste oder gar allein zu betonen. In 4d ruht das Haupttongewicht wieder auf dem unbestimmten Artikel, ohne daß es etwa durch den Sinn gerechtfertigt würde.

5a würde man ohne Auftakt lesen, mit der ersten Hebung auf der Konjunktion „als", die Melodie aber legt den Ton auf „sie".

Dasselbe gilt von 8c und 9a. Es würde selbst bei gedankenlosem Lesen in gewöhnlicher Rede keinem Menschen einfallen, das unpersönliche „es" mit einem Hauptakzent zu versehen. Jeder würde in dem Satz 9a die Worte „als" „gegen Mitternacht", „kam" mit mehr oder weniger schwachem Akzent belegen und demgemäß den Vers ohne Auftakt sprechen. Der Rhythmus der Melodie verlangt aber unweigerlich ein starkbetontes „es".

In 10b darf man sich durch die Erwägung, daß das Satteln die Hauptsache, das „mir und dir" dagegen selbst-

verständlich sei und deshalb tonlos sein müsse, doch nicht verleiten lassen, einen Widerspruch zwischen logischem und metrischem Tongewicht festzustellen. Denn durch den Zusatz des in andern Fassungen nicht vorhandenen „dir" tritt das sonst unbetonte „mir" hierzu in einen Gegensatz, dem gegenüber das „sattel" in eine untergeordnete Stellung gerät. Deshalb ist der Ton auf den beiden Worten, wie ihn die Melodie verlangt, aus dem Zusammenhang heraus berechtigt. Dagegen ist in 10d der Hauptton auf „wir" unmotiviert, denn bei sinngemäßem Lesen hat das vorhergehende „bis" einen stärkeren Akzent als das tonlose „wir".

Von 11a gilt das 9a Gesagte.

In 11b liegt das musikalische Haupttongewicht auf „ich" und „schaue"; bei ausdrucksvollem Vortrag würde man es aber auf „Liebchen" und „schaue" legen. Ehe man dem „ich" einen Hauptton gäbe, würde man dem „daß" einen Nebenton zuteilen. Noch auffallender ist in der dritten Zeile derselben Strophe das starkbetonte „noch", wo es doch gerade darauf ankommt, daß es das letzte Mal ist, wo er sein Liebchen sieht, also nur noch einmal. Sollte hier die auch heute alltäglich zu hörende, gedankenlose Betonung der gewöhnlichen Redeweise vorliegen, die stets nóch einmal sagt, und das sogar verstümmelt zu nóchmal, wo also gerade der wesentliche Bestandteil gestrichen ist?

Wie dem auch sei, die Melodie bezeugt jedenfalls manche auffallende Unstimmigkeit zwischen Wort-, Satzton und Versakzent. Das Volk hat also in dieser unserm Gefühl widerstreitenden Weise gesungen. Es hat nicht etwa die Melodie dem Texte angepaßt und da, wo man ohne Auftakt lesen würde, unter Fortlassung der ersten Note gesungen oder etwa in 12c die dritte Hebung um ein Viertel verlängert dem „ein" zuliebe. Solche Kunstgriffe liegen dem Volke fern, es zieht dem logischen Akzent zuliebe keine Noten zusammen, wenn es für jede eine Silbe hat. Ein selbstgehörtes Beispiel — andere s. unten — möge dies erhärten. Das Volk singt die dritte Zeile der ersten Strophe von: „Ich stand auf hohem Berge" nicht sinngemäß: da sáh ich ein . . . . . (2 3 1 1 . . .), sondern mit starker, aber völlig unberechtigter Betonung des

„ich“: da sah ich ein .... Ebenso Strophe 2: das tu ich aus .... Ist diese Beobachtung an unserm Liede aber richtig, so kommen wir an dem Zugeständnis nicht vorbei: unsere Ballade beabsichtigt in ihrem Text gar nicht immer den Einklang von Wort-, Satz- und Versakzent. Denn unsere Melodie ist nach dem Zeugnis Nicolais, der sie zuerst aufzeichnete, uralt. Ob nun die Melodie zusammen mit dem Gedichte erst geschaffen wurde, oder ob die Ballade jünger ist, und erst nach der Melodie gedichtet, gleichsam auf ihren Leib zugeschnitten wurde, ist für unsere Frage gleichgültig; in beiden Fällen ist die beabsichtigte Übereinstimmung zwischen dem rhythmischen Schema der Melodie und des Textes nicht zu leugnen. Hat aber das Volk keinen Anstoß genommen, dem Satzton zuwider zu singen, so kann der Dichter, der ja doch aus demselben Kreis und Milieu stammte, kein Bedenken getragen haben, wenn es der Zufall wollte, metrisch die logische Betonung zu verletzen. Wir dürfen also in dieser Beziehung beim Lesen unserer Verse nicht ängstlich sein.

Die Richtigkeit dieser These und ihre allgemeine Geltung für das Volkslied wird von folgenden Beobachtungen bestätigt.

In Böhmes „Altdeutsches Liederbuch“ Nr. 471 (Der Mann ins Heu) muß Str. 2c nach Melodie und Metrum folgendermaßen skandiert werden: Er stíeg heimlích zum Láden eín Str. 5b: Nun vér-zei-hé mir dás

Ebenso gröblich sind Satz- und Wortton an folgenden Stellen verletzt:

Bm Nr. 34. Frau von Weißenburg:
3b sattél du mír ein Pférd
12b selbér in seíne Hánd
d untér der .....
15d tot hábt ihr ...
19d meinér dabéi ....
Nr. 36. Die drei Grafen. 4d: draussén im grünen Grás
Nr. 39. Treue Liebe. 8b: heimlích hab ích wohl ...
10d dass mán im eín jungfreúlin gab
Nr. 42. Der Todwunde. 2a: do síe in dén grünén wald kam
Nr. 74. Nachtfahrt. Str. 5:

Zu-ságen tú ich dirs nícht
lieb wíll ich dích wohl hábén,
nemén dich áber nícht.

Diese Beispiele stehen nicht vereinzelt da, brauchen nicht mit großer Mühe ausfindig gemacht zu werden. Sie drängen sich vielmehr gleich auf, wenn man die Texte nach der vorgedruckten Melodie durchsummt. Ein Summen bzw. Singen ist allerdings zum Verständnis eines Volksliedtextes unbedingt nötig, denn die Melodie gehört zum Wesen des Ganzen. Diese Tatsache gibt uns auch die Erklärung für die Verletzung von Wort-, bzw. Satzton: beim Singen fällt sie dem ungeschärften Ohr kaum auf, sie kommt in ihrer Herbheit nicht zum Bewußtsein. Noch heute kann man die gleiche Beobachtung bei solchen Dichtern machen, denen die Verse unter dem innerlichen Mitklingen einer Melodie zufließen. Vgl. Arndt: Minor S. 114; Stolte S. 3; Paul Gerhard: Stolte S. 20. (Str. 2b ohn' álles Wánkén, seiné Gedánkén.)

Bevor wir unser textunterlegtes Notenschema verlassen, wollen wir nicht versäumen auf eine andere interessante Erscheinung den Finger zu legen. Die Melodie besteht, wie schon oben erwähnt wurde, aus zwei Perioden mit je 4 Doppeltakten. Die Gestalt dieser Takte ist lehrreich. Die Perioden sind in ihrer einfachsten Form ganz gleichmäßig gebaut, denn der Auftakt einer Melodie ist dem letzten Takt des Ganzen zuzuzählen. Wir haben also folgende sich wiederholende Notenreihe: 2 2 2 2 | 3 1 3 1 | 2 2 2 2 | 4 2 𝄽 1.

Da die Melodie nach Wiederholung dieser Zeile zu Ende ist, so hat die hier angeführte Pause im letzten Takt keinen Sinn, es steht deshalb dort eine 2 als dritte Note, dieselbe 2, mit der als Auftakt das Ganze beginnt. Wir haben graden Takt, wie er beim Gehen zur Beinbewegung sich von selbst einstellt, und die Eigentümlichkeit dieses Taktes ist der regelmäßige Wechsel zwischen betont und unbetont. Zerlegen wir den Takt in vier Teile, wie er ja in seiner Grundform höchstens aus vier Noten besteht, so ist jedesmal der erste und dritte Taktteil betont. Im Texte entspricht der betonten Note die Hebung, der unbetonten die Senkung. Wir sehen hier also regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung

mit Ausnahme des letzten Taktes der Periode, wo die Senkung fehlt. Das ist lehrreich für die Beurteilung unserer zweiten und vierten Textzeilen jeder Strophe. Wir sehen hier, daß die Verse mit klingendem Ausgang auch vierhebig sind, was für die Entscheidung über Vorhandensein und Fehlen des Reimes wichtig ist. — Wir haben die eben angeführte Gestalt der Periode als ihre Grundform bezeichnet, obgleich die nächste sofort abweicht. Der erste Takt charakterisiert sich hier nämlich gleich als 2 1 1 2 2. Schon oben vermuteten wir, daß dies eine Auflösung dem Texte zuliebe ist, und wir finden die Bestätigung hierfür in Str. 14, wo beide Perioden völlig übereinstimmen und der oben hingezeichneten Form entsprechen. Dies ist also die Grundform, doch läßt sie eine große Fülle von Variationen zu, wovon bei Nicolai nur verhältnismäßig wenige Typen vorhanden sind. Der erste und dritte Takt nimmt folgende drei Formen an:

2 1 1 2 2
2 2 2 1 1
2 1 1 2 1 1

der zweite Takt: 2 1 1 3 1
3 1 2 1 1

Da erhebt sich unbedingt die Frage: sind alle diese Typen gleichberechtigt? Waren sie vom Dichter gewollt? Sind sie also ursprünglich? Diese Fragen decken sich mit dem Problem der Zahl der Senkungen zwischen zwei Hebungen.

Die Betrachtung der Melodie löst uns diese Rätsel nicht, sie sagt uns nur: die einfachste, die Grundform des Schemas ist der regelmäßige Wechsel zwischen Hebung und einsilbiger Senkung mit Ausnahme des klingenden Versschlusses. Ob aber diese Grundform, aus der sich die andern entwickelt haben, sich mit der ursprünglichen Gestalt unserer Ballade deckt, oder ob sich der Dichter dieselben Freiheiten im Text gestattete, die die Melodie durch Zerlegung der Einzelnoten möglich macht, darüber schweigt sie. Es ist für uns aber außerordentlich wertvoll, über diesen Punkt Aufschluß zu gewinnen. Kommt nämlich dieser musikalischen Grundform für unsere Ballade der Charakter der Ursprünglichkeit zu,

so ist uns damit ein unschätzbares Kriterium für die Echtheit, eine bedeutende Stütze für die uns obliegende textkritische Untersuchung gegeben. Die Möglichkeit, unsere Ballade zu rekonstruieren, auf ihre alte echte Gestalt zurückzuführen, verliert dagegen sehr an Wahrscheinlichkeit, wenn eine wahllose Fülle von Senkungssilben in des Dichters Willen lag. Es blieben uns als kritische Momente dann nur noch Zahl und Geschmack, wovon das erste, die Majorität, unwesentlich, das zweite zu subjektiv ist, als daß es Sicherheit böte. Um tiefer in dies Problem einzudringen und eine Lösung zu suchen, wollen wir die Zahl der Verse mit stets einsilbiger Senkung vergleichen mit der Gruppe derjenigen mit mehrsilbigen Senkungen; vielleicht ergibt sich hier ein durchgehender Unterschied, der für die Frage der Echtheit wesentlich ist.

Von den 57 Versen der Goetheschen Aufzeichnung haben 40 die Gestalt der „Grundform“ (I) — so wollen wir kurz den regelmäßigen Wechsel von betonter und unbetonter Silbe im Einklang mit der Melodie bezeichnen — die übrigen 17 Zeilen aber eine „abgeleitete Form“ (II) — dies sei der Gesamtname für alle Fälle mehrsilbiger Senkung. Es stehen sich also gegenüber:

1 a, d; 2 a b; 3 a b d; 4 a, b, c, d; 5 a, c; 6 a, b, c, d; 7 b, c, d; 8 b; 9 b, d; 10 a, b, d; 11 b, c; 12 a b c d; 13 a, b, c, d; 14 a, b, c; 15 d

und:

1 b, c; 3 c; 5 b; 7 a; 8 a, c, d; 9 a, c; 10 c; 11 a, d; 14 d; 15 a, b, c.

Wir sehen, die Grundform überwiegt stark. Um nun den Vergleich der beiden Formen auszuführen, wollen wir die klingenden und die stumpfen Verse jeder Strophe zu einer Einheit verbinden und die so entstandenen Paare beider Formen einander gegenüberstellen und betrachten. Freilich lassen sich die 40 Verse nicht restlos zu zusammengehörenden Paaren gruppieren. Zunächst sind zwei Strophen verstümmelt überliefert: 2 und 5. Die Verse von Str. 2 gehören beide der Grundform an, es fehlen aber die entsprechenden Verse der zweiten Periode. In Str. 5 läßt sich das Fehlende aus Herders Nachlaß ergänzen. Die Goethesche Aufzeichnung ist

nämlich in zwei Handschriften überliefert. Die erste, hier mit G bezeichnet, stammt aus dem Nachlaß Charlottens v. Stein. Nach Weimarer Ausgabe Bd. 38 S. 235 ist hierin „neben mündlicher Mitteilung die Benutzung von Handschriften nicht ausgeschlossen". Die zweite überlieferte Goethe-Aufzeichnung trägt hier das Sigel Dtz. Goethe schickte nämlich im Herbst 1771 an Herder eine Abschrift seiner „aus denen Kehlen der ältesten Mütterchens aufgehaschten" Volkslieder. Diese Abschrift haben Herdens Sohn und Düntzer zusammen mit dem übrigen Nachlaß Herders herausgegeben. Sie zeigt außer verschiedener Anordnung der Lieder mancherlei Abweichungen im einzelnen. Über ihre Echtheit oder Unechtheit läßt sich nichts Sicheres aussagen. Vielleicht liegt beiden Fassungen eine unmittelbare Niederschrift zugrunde, die nicht mehr erhalten ist.

Bei Dtz zählt nun Str. 5 eine Zeile mehr.

Nehmen wir diese Vervollständigung an, so verschiebt sich das Zahlenverhältnis etwas; die Gruppe „abgeleitete Form" gewinnt eins, denn Dtz 5c hat einmal zweisilbige Senkung. Außer in Strophe 2 schießen noch an anderen Stellen Verse über, da die sie ergänzenden Zeilen, gleichsam ihre Gegenstücke, der anderen Gruppe angehören. So ergibt sich denn folgende Übersicht:

I: 3bd; 4ac, bd; 5ac; 6ac, bd; 7bd; 9bd; 10bd; 12ac, bd; 13ac, bd; 14ac: Summe 14.

II: 8ac; 9ac; 15ac: Summe 3.

Wie verhalten sich diese beiden Gruppen zu den oben festgestellten Echtheitskriterien: erste und dritte Zeile vierhebig stumpf, zweite und vierte Zeile dreihebig — oder wie wir jetzt nach den Erörterungen S. 37 sagen müssen — vierhebig klingend, außerdem überschlagender Reim? Was den Reim angeht, so dürfen wir unsere Ansprüche hierin nicht zu hoch schrauben. Schon ein ungefährer Zusammenklang der beiden in Betracht kommenden Silben genügt als „Reim" — wir nennen ihn dann Assonanz —, z. B. die Gleichheit oder auch nur Ähnlichkeit der Konsonanten bei andersartigen Vokalen und umgekehrt. Durch die Hebung der letzten Silbe bei klingendem Ausgang wird diese sonst

ganz unbetonte Endsilbe reimfähig. Meist ist es das schwache e, das hier reimt. Vgl. Vogt, Von der Hebung des schwachen e, Festgabe für R. Hildebrand, 1894 S. 161 ff. und Brieger, Vom rhythmischen Zwischenakzent und Schlußakzent im deutschen Verse, Paul und Braunes Beiträge XXVI, 1901, S. 268 ff.

Die Versausgänge entsprechen nicht immer den Regeln, die wir oben für sie abstrahiert haben. 1 b geht — wenigstens bei G — stumpf aus statt klingend, wie es bei der zweiten und vierten Zeile vorgeschrieben ist. Auf diese Weise erhält der Vers nur drei Hebungen statt der zu fordernden vier. Wir dürfen ihn also mit Recht als verderbt und in dieser Form unecht ablehnen. — Dagegen finden wir klingenden Ausgang statt der Regel entsprechend stumpfen in 3 c 10 a c 13 c 14 a. Auch diese Verse sind also verderbt. Drei von den in ihrer jetzigen Form abgelehnten Strophenzeilen gehören Gruppe I, die übrigen drei der Gruppe II an. Über die unter I angeführten Perioden ist Folgendes zu sagen: Dem Grundsatz der Vierhebigkeit und des regelrechten stumpfen bzw. klingenden Ausgangs entsprechen alle. Aber Reim oder Reimersatz ist nur bei 3 b d 4 b d 5 a c 6 b d 7 b d 9 b d 10 b d 12 b d 13 b d, während 4 a c 6 a c 12 a c jeglichen Reimversuchs entbehren; die Perioden 13 a c und 14 a c sind durch die Unechtheit von 13 c und 14 a zerfallen und gehören nicht mehr hierher. In der Gruppe I befinden sich also 9 korrekte Perioden und 3 unkorrekte.

In der Gruppe II trägt nur eine Periode den Reim, 9 a c, die andern beiden sind wieder reimlos, sie überwiegen also ihrer Zahl nach.

Neben den Perioden der Gruppe I und denen von II gibt es noch eine dritte Art, eine Mischung beider, so daß eine Strophenzeile I, die andere II angehört. Wie steht's in dieser Mischklasse mit dem Reim?

Zu ihr gehören folgende:

III: 1 a c 3 a c 5 b d 7 a c 8 b d (10 a c scheidet aus, da wegen des falschen klingenden Ausgangs beide verderbt sind) 11 a c b d (13 a c 14 a c fallen ebenso wie 10 a c fort) 14 b d 15 b d. Hiervon haben den Reimverband erhalten: 1 a c 5 b d 8 b d 11 b d 14 b d 15 b d, also 6; die übrigen 3 sind in diesem Punkt verderbt.

Sehen wir diese 6 Fälle einmal näher an. Daß sie den Reimverband erhalten haben, ist ein wichtiges Echtheitskriterium. Der Reim ist überwiegend am besten geblieben in I. Sollten diese 6 Fälle nicht vielleicht auch dazu gehören und nur durch Nachlässigkeit des Schreibers oder lässige Willkür des Sängers in die Mischgruppe III geraten sein? Dann müßte dieser Fehler, der in einer überflüssigen Senkungssilbe besteht, leicht zu beseitigen sein, und wenn er nur auf einem Zufall beruht, so müssen in den vielen Varianten Belegstellen vorhanden sein, die diesem Zufallsfehler entgangen sind.

Es sei also erlaubt, einen vorausnehmenden Blick auf das Vergleichsmaterial zu werfen.

In 1 c stört das Endungs-e von „beide". Darf man es mit dem folgenden Wort, das vokalisch anlautet, verschleifen? Solche Aushilfe kennt das Volkslied nicht. Aber dieser Vers kehrt in keiner andern Version wieder. Wir dürfen deshalb berechtigte Zweifel an der Echtheit dieser Zeile hegen.

Nicht viel anders verhält es sich mit 5 b d. Die meisten Fassungen sprechen von einer Gasse, viele auch von einem Tor an dieser Stelle, nur Sch H, Bm und E B erwähnen noch die Brücke. Die Echtheit dieses Verses ist also auch zweifelhaft. Aber lassen wir diese Frage jetzt beiseite, so steht doch Goethes Fassung mit der steinernen Brücke jedenfalls ganz einzig da, die übrigen drei kennen nur eine „lange" Brücke. Wir dürfen also „steinerne" streichen und dafür „lange" setzen, dann gehört auch 5 b d zu I.

Der verbrecherische Vorschlag in Str. 8 wird zwar mehrfach gemacht, und alle Fassungen lesen dann „wollen". Daß aber dieser Zug eine unschöne Erweiterung ist, die zu dem sittlich-ernsten Ton der Ballade nicht paßt und deshalb nicht ursprünglich gewesen sein kann, unterliegt keinem Zweifel.

Wir brauchen uns deshalb mit seiner metrischen Gestalt nicht abzugeben, er scheidet für unsere Untersuchung aus.

In 11 d streichen wir das e von „sattle" auf Grund von Fm, Mn, Nff, Wf, H T b, c. d.

In 14 d können wir statt „unter" lesen „in" nach Fb, Wf, H T a, b, d oder „auf" nach Ptz VI u. a.

Das Wort „selber" in 15b ist schon an sich anstößig; die Form „selbst" kommt nur dreimal vor: Ptz I_{24} II_{20} HT 20b; statt dessen ist am geläufigsten „in sein" Nic Kr, Ll, U A, Sch I, II, Bm u. a. oder „durch sein" Al, Fdl, EM, Df VI, VII u. a.

Es bietet also keine Schwierigkeit, die 6 Perioden der Mischgruppe, soweit sie überhaupt einen Schein von Echtheit haben, zur I. Gruppe hinüberzuziehen.

Wir haben also beobachtet: Es gibt

I. Perioden der Grundform, die meistens reimen;
II. Perioden der abgeleiteten Form, die meistens nicht reimen;
III. Perioden der Mischform, die meistens reimen und dann ohne Mühe auf die Grundform zurückzubringen sind.

Ist es nun nicht auffallend, in welch innigem Zusammenhang Reim und Grundform stehen? Scheinen sie sich nicht geradezu gegenseitig zu bedingen? Nun haben wir den Reim als ursprünglich erkannt; sollte dann nicht auch die Grundform alt, echt und vom Dichter beabsichtigt sein?

Dieser Folgerung scheint jedoch das Vorkommen von ungereimten Perioden der ersten Gruppe zu widersprechen. Es sind zwar nur wenige, sie dürfen aber deshalb nicht beiseite geschoben werden; wir müssen 4ac 6ac und 12ac zu Wort kommen lassen und ihre Bedeutung abschätzen. Um dies zu können, betrachten wir sie im Zusammenhang der übrigen Versionen.

Bei 4ac gehen nur ganz wenige Fassungen mit unserer ältesten Aufzeichnung zusammen. Die bei weitem überwiegende Zahl der Varianten hat folgenden Gedankengang in dieser Strophe: Den Reitknecht will ich nicht, ebensowenig die Taler, wenn ich den Grafen selbst nicht krieg', geh ich zu meiner Mutter. Dabei lassen sie dann die Verse ac „reimen" auf „nicht — krieg" oder auf „nicht – nicht" und liefern die Grundform. Angesichts dieser Tatsachen kann unser Vers 4c nicht als echt bestehen, er kann also auch nicht gegen unsere Theorie Zeugnis ablegen.

Nicht besser steht es mit 12ac, denn die Strophen 11 und 12 sind sehr verdächtig. Es ist gerade die Eigentümlichkeit der Strophe unserer Ballade, daß sie eine feste, formell wie inhaltlich geschlossene Einheit bildet. Mit dem Schluß

der zweiten Periode ist stets ein Gedanke zu Ende; nicht nur das Metrum, sondern auch der Inhalt verlangt dann eine größere Pause. Jede einzelne Strophe ist sozusagen ein Stockwerk für sich, das im Zusammenhang des Ganzen den Bau jedesmal um ein gutes Stück höher bringt. Str. 11 und 12 fallen aber aus diesem System heraus, sie bilden erst zusammen eine Einheit, das Stockwerk. Der Gedankengang, die Rede geht aus der einen in die andere über, was sonst nie vorkommt und dem Schema widerspricht. Unsere Aufzeichnung steht auch hier wieder ganz allein. Wir müssen also auf irgend ein Zeugnis dieser beiden Strophen und damit auch von 12ac völlig verzichten.

Es bleibt noch 6ac. Hier soll uns ein positives Resultat beschert sein. Unsere alte Version hat nämlich eine große Zahl von Begleiterinnen. Dem Reimverband sind davon treu geblieben: Bm, Ll, Df VI, VII, Wff, E Bb, c, Ub, Wdt, K, Bh, Hs, U A, Sch I, II. Sie sind zwar in der Minderzahl mit ihrem Reim auf „klein“ in der dritten Zeile. Das beweist aber nur, wie wenig Bedeutung die äußerliche Majorität besitzt. „klein“ ist hier sicher alt und ursprünglich, und die Lesart „kurz“ ist psychologisch leicht erklärlich: Den Betreffenden, der das Lied sang, beherrschte in dem Augenblick der Gegensatz zu „lang“ im folgenden Vers so stark, daß für ihn der erforderliche Reim in den Hintergrund des Bewußtseins rückte. Das Gegenteil von lang ist aber kurz, nicht klein. Das Volk denkt außerdem durchaus plastisch, es sieht das Mädchen in seiner veränderten Gestalt vor der Mutter stehen und faßt das Sinnfällige in die Worte: der Rock war hinten lang und vorne kurz bzw. klein, oder wie H R: er hing vorne hoch und hinten niedrig. Wir setzen mit vollem Recht „klein“ wieder ein und fassen das Resultat dieses Abschnitts zusammen:

Die genannten Verse widersprechen nicht der sonstigen Beobachtung von der gegenseitigen Bedingtheit des Reims und der Grundform: es ist nur ein leicht zu verbessernder Zufall, wenn eine Periode der Grundform, soweit sie im übrigen echt ist, einmal keinen Reim hat.

Aber als Gegenprobe wäre es wohl nötig, diejenigen

Perioden der abgeleiteten und der Mischform zu betrachten, die keinen Reim haben. Sollte nicht auch hier durch einfachen Wortaustausch der Reim leicht wiederhergestellt werden können, oder sind die Verse so völlig verderbt, daß es großer Streichungen bedürfte, um den Reimverband wieder herzustellen?

Es kommen hier folgende Perioden in Betracht: 5ac und 15ac von II, 3ac und 7ac von III. — Der Vorschlag des Kindesmords Str. 8 findet sich nur noch bei Al, Wdt, K, Ml, B C, Df VI, Ptz IV, Bck, Wr, also neunmal. Zu dem oben erwähnten Echtheitszweifel aus inneren Gründen gesellt sich noch das Odium der wenigen Textzeugen. Und selbst diese wenigen sind nicht einig unter sich; fast die Hälfte hat einen besonderen Versausgang von ac: Al Töchterlein — ausschaut; Wdt gespielt — gebierst; ebenso K, Ml, B C, Df VI; bei Ptz VI fehlt überhaupt die entsprechende Periode vorher; Bck Kind — kommt; Wr mein — bracht. Es überwiegt also die Form von Wdt. Lassen wir einmal die Frage der Echtheit des Ganzen beiseite und nehmen das Überlieferte an, so müßten wir jedenfalls unsere alte Aufzeichnung nach Wdt korrigieren. Das würde aber nicht durch einfache Einsetzung der Reimworte geschehen können, man müßte vielmehr die ganze Strophe in ihrer jetzigen Gestalt streichen und die Wendtsche dafür einsetzen; kein Wort der ersten drei Zeilen könnte stehen bleiben. — Nicht viel besser stehts um 15ac. In fast allen Fassungen hat diese Strophe ihren Reimverband eingebüßt, aber die Schlußworte „Sack — Tod" finden sich nirgends noch einmal, dagegen ist „Schwert — Tod" häufig: Al, K, Fdl, Df VIII, Pl, Ptz I, V, VI. Aber wie viele andere Endungen widerspricht auch diese der Grundforderung des Reims. Diesem werden nur folgende Fassungen, und zwar in verschiedener Weise, gerecht:

Mn-Fm: gelitten — avir.
E M, Pr, H T e: Scheid — Pein.
Df VI: Tod — zog.
Df VII: Schmerz — Schwert.
Pt 14: Not — hervor.
Whh: kam — fand.

Wir haben hier nicht zu entscheiden, welcher Lesart der Charakter der Ursprünglichkeit zuzuschreiben ist, das berührt unsere Frage nicht und ist deshalb jetzt gleichgültig. Denn welche Version wir auch wählen wollen, jede verlangt eine starke Änderung der beiden Verse a und c. Auch hier würde also die Gegenprobe stimmen.

Wir kommen nun zu den beiden Fällen der dritten Gruppe: 3ac und 7ac. Wir vergegenwärtigen uns noch einmal, daß die Gruppe aus einer Mischung von I und II besteht, daß in den beiden vorliegenden Fällen 3a und 7c zu I, 3c und 7a zu II gehört. Es wird wertvoll sein zu sehen, welcher Typus den Reim verloren hat, der Vertreter von I oder der von II. Bei der Str. 3 ist es c, also der Typus II, wie aus einer Vergleichung der Versionen sich ergibt. Wo der Reimverband unzerstört ist, lautet er fast stets: lein — mein. Al, Wdt, H R, Df VI, Ml, Sch II, Bm, E B, Fb, Ub. Daneben kommt vor:

mein — mein: Df VII, Pr, Pt.
Kind — dir: Ptz II, III, Df VIII.
nicht — spricht: Nff, H T c.
hier — nicht: Fdl.
Schatz — gewest: Ptz VI.

Wir entscheiden uns hier mit der Majorität für den Reim lein — mein. Darnach bleibt der Vertreter der Gruppe I also unbeanstandet, umso weniger 4c, der Vertreter von II. Hier müssen wir zuerst den Namen Hänschen streichen, dann stellen wir „geben“ vor den Stallknecht und fügen aus den andern Fassungen das Possessivpronomen „mein“ hinzu; wir erhalten also: ich will dir geben den Stallknecht mein. Dies ist scheinbar ein Beispiel, das die Gegenprobe nicht aushält, eine Periode, bei der — wenn auch durch etwas komplizierte Operation — der Reimverband wiederherzustellen war, und die doch nicht der Grundform ganz entspricht. Doch das heißt die Bedeutung des Falles sehr überschätzen. Haben wir durch Streichung und Umstellung den Reimverband wiederhergestellt, so hindert uns nichts, durch einen weiteren Schnitt die Umwandlung in die Grundform zu vollziehen. Wir opfern also das Wort „will“ und erhalten: „ich gebe dir den Stall-

knecht mein". Die Variantensammlung gibt uns in Df VI dazu ihre Zustimmung.

Wir wenden uns zum zweiten Fall 7 ac. Über seinen Wert und die inneren Gründe, die seine Echtheit in Zweifel ziehen, wollen wir hier nicht reden. Wir betrachten ohne Rücksicht hierauf die Überlieferung. 25 Versionen bringen diese Antwort der Tochter, also noch nicht die Hälfte, und Düntzer kennt nur a und b von dieser Strophe, c d hat seine Goethe-Aufzeichnung nicht. Betrachten wir nun Form und Wortlaut der Antwort in den 25 Varianten, so ergibt sich eine bunte Verschiedenheit. Die Versausgänge von ac sind:

mein — gedient: Al;
ist — gespielt: Wdt, Sr, Df, E B.
hat — gespielt: K, Wf, H T a;
Grafen — fein: Fdl.
mein — gespielt: Df VII, Wr, Ml, B C;
ist — grafen: Pr, Ptz IV, VI.
mein — Graf(en): Ptrz I, Bck;
ist — fällt: Ptz III;
haben — gedient: H T b,
lein — gedient: Md.

Nur vier Fassungen kann man dem Reim zuerkennen; wollte man also 7 ac korrigieren, so müßte man diese zum Muster nehmen und ihren Reim „ist — gespielt" übertragen. Das würde aber einen Neubau der ganzen Strophe erfordern. Es liegt hier also gröbste Verderbnis vor.

Die Beobachtung von der gegenseitigen Bedingtheit des Reims und der Grundform ist also begründet. Wir scheinen damit wirklich zur alten, echten, ursprünglichen metrischen Form gelangt zu sein, denn sie hat die Gegenprobe vollkommen bestanden. Doch dürfen wir nicht vergessen: Bisher paßt dies Resultat nur auf die Goethesche Fassung. Wird es sich bei den andern bewähren?

Lebenslauf.

Am 15. März 1885 wurde ich, Georg Wilhelm Rudolf Thietz, evangelischen Bekenntnisses, als Sohn des Lehrers Rudolf Thietz und seiner Frau Anna, geb. Heiderich, in Elberfeld geboren. Vom 6. bis 10. Lebensjahre besuchte ich die Volksschule, von Ostern 1895 ab das humanistische Gymnasium in Elberfeld. Dieses verließ ich Ostern 1904 mit dem Zeugnis der Reife. Dann studierte ich Religion, Hebräisch, Philosophie, Deutsch und Geschichte 1904/5 in Marburg, 1905/6 in Berlin, 1906—1909 in Bonn. Am 22. Mai 1909 bestand ich hier das philologische Staatsexamen. Darauf genügte ich meiner Militärpflicht. Seit dem 1. November 1910 bin ich in Ludwigsburg mit der Erziehung der Söhne Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Prinzessin Max zu Schaumburg-Lippe Herzogin von Württemberg betraut. Die Promotionsprüfung bestand ich am 22. Mai 1912.

Meine akademischen Lehrer waren in Marburg die Herren Professoren: Achelis, Budde, Herrmann, Jülicher, Knopf, Weiß, Westphal;

in Berlin: Diels, Gunkel, Helm, Kaftan, Ed. Meyer, Oncken, Er. Schmidt, Schmitt, v. Soden, v. Sommerfeld, Thiele, v. Wilamowitz-Moellendorff;

in Bonn: Böhmer, C. Clemen, Erdmann, Grafe, König, Litzmann, Meinhold, Ritschl, F. Schultz, Sell, Sieffert, Wilmanns.

Ihnen allen schulde ich Dank, ganz besonders aber Herrn Prof. F. Schultz, der mir die Anregung zur vorliegenden Arbeit gegeben, und ihre Ausführung stets aufs freundlichste mit seinem Rat unterstützt hat.